LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Georges Franju

Les Yeux sans visage



par Jean-Sébastien Chauvin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : **www.transmettrelecinema.com**







SOMMAIRE

Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Jean-Sébastien Chauvin
Iconographe : Carolina Lucibello
Révision : Cyril Béghin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2014) : Cahiers du cinéma – 18-20 rue Claude Tillier – 75012 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2014

FICHE TECHNIQUE



Jean Mascii/Gaumont/Lux Film/Coll. Musée Gaumont.

Les Yeux sans visage
France, Italie, 1960

Réalisation :	Georges Franju
Scénario :	Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Jean Redon et Claude Sautet, d'après un roman de Jean Redon
Dialogues :	Pierre Gascar
Image :	Eugen Schüfftan
Son :	Antoine Archimbaud
Montage :	Gilbert Natot
Décors :	Auguste Capelier
Musique :	Maurice Jarre
Effets spéciaux :	Henri Assola
Production :	Champs-Élysées Productions, Lux Film
Durée :	1 h 28
Format :	1.66, noir et blanc
Tournage :	10 février – 5 avril 1959
Sortie :	11 janvier 1960

Interprétation

Docteur Génessier :	Pierre Brasseur
Louise :	Alida Valli
Christiane Génessier :	Édith Scob
Edna Grüberg :	Juliette Mayniel
Jacques Vernon :	François Guérin
Paulette Mérodon :	Béatrice Altariba
L'homme de la fourrière :	Charles Blavette
Un inspecteur :	Claude Brasseur
Docteur Lherminier :	Michel Étcheverry
La mère du garçon :	Yvette Étiévant
Émile Tessot :	René Génin

SYNOPSIS

Un éminent chirurgien et son assistante enlèvent des jeunes filles pour leur voler leur visage. Le professeur Génessier, en effet, pratique des greffes de peau et espère ainsi rendre un visage à Christiane, sa propre fille défigurée dans un accident de voiture dont il a été responsable. Recluse dans le manoir familial et morte aux yeux du monde, elle doit porter un masque blanc. Génessier a, par le passé, réussi cette opération sur Louise, son assistante, et pratique régulièrement ces greffes sur des chiens qu'il garde captifs. Chargée de repérer des filles dont le visage pourrait convenir, Louise attire Edna, une étudiante à la recherche d'une chambre. L'opération est d'abord un succès mais très vite, les tissus de la peau se dégradent, mettant Christiane au supplice. Edna se tue en se jetant par la fenêtre. Seule et désespérée, Christiane ne peut s'empêcher d'appeler son ancien amoureux au téléphone et de prononcer son nom. Surpris de l'entendre, il parle à la police. Mais celle-ci, malgré l'apparente perspicacité de ses enquêteurs, ne voit rien. Alors qu'une autre jeune fille, Paulette, a été séquestrée en vue d'une nouvelle opération, Christiane décide de rompre ce cycle infernal en tuant Louise et en lâchant les chiens sur son père avant de s'éloigner dans la forêt enténébrée, entourée de colombes.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Georges Franju

Courts métrages
1934 : *Le Métro* (doc)
1949 : *Le Sang des bêtes* (doc)
1950 : *En passant par la Lorraine* (doc)
1952 : *Hôtel des Invalides* (doc)
1953 : *Les Poussières* (doc)
1958 : *La Première Nuit*

Longs métrages
1959 : *La Tête contre les murs*
1960 : *Les Yeux sans visage*
1961 : *Pleins feux sur l'assassin*
1962 : *Thérèse Desqueyroux*
1963 : *Judex*
1965 : *Thomas l'imposteur*
1970 : *La Faute de l'abbé Mouret*
1974 : *Nuits rouges*

Séries télé
1970 : *Le Service des affaires classées* (4 épisodes)
1975 : *L'Homme sans visage* (8 épisodes)

RÉALISATEUR

De l'autre côté du réel





Georges Franju sur le tournage de *La Faute de l'abbé Mouret* (1970) – Coll. Cahiers du cinéma/DR.

Trois lignes directrices orientent le cinéma de Georges Franju (1912-1987) : le cinéma scientifique, le surréalisme – Luis Buñuel est l'un de ses cinéastes de chevet (*cf.* p. 5) – et le cinéma muet français des années 1910. L'ensemble forme une œuvre étrange, décalée et absolument unique dans le cinéma français. Né en 1912 en Bretagne, Franju est très marqué dans son adolescence par ses lectures des *Fantômas* – série de romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain –, mais aussi par Sigmund Freud et le marquis de Sade. Ses débuts comme décorateur de théâtre ne doivent rien au hasard : l'homme a toujours eu un goût prononcé pour le décor, le génie du lieu, l'atmosphère que dégage un endroit où il pourra inscrire une situation et des personnages. Après son service militaire, il travaille dans une imprimerie avec Henri Langlois, qui fondera avec lui la Cinémathèque française. Tous deux créent le Cercle du cinéma, où ils organisent des séances présentant essentiellement des films muets, et fondent même une revue de cinéma éphémère où collaborent quelques personnalités comme Jacques Prévert, Claude Autant-Lara ou Vsevolod Poudovkine.

Courts cinglants

Un premier court métrage, *Le Métro*, est réalisé en 1934 avec Langlois, mais il faudra attendre 1949 et *Le Sang des bêtes* pour que Franju entame vraiment une carrière de réalisateur. De 1938 à 1954, il occupe en effet le poste de secrétaire général de l'Institut de cinématographie scientifique. Le cinéma scientifique a toujours passionné Franju, qui y voit une forme de vérité documentaire indépassable et une source inépuisable de poésie dépourvue d'artifice. Ses premières armes de cinéma, qui sont aujourd'hui autant de classiques, consistent donc en courts métrages documentaires. Chef-d'œuvre de 21 minutes, *Le Sang des bêtes*, portrait sans fard des abattoirs installés aux portes de Paris qu'il met en parallèle avec l'aspect presque bucolique des quartiers avoisinants, est un sommet d'horreur et de poésie macabre. *Hôtel des Invalides, Les Poussières* – sur la fabrication de la porcelaine, qu'il conçoit comme un véritable film d'horreur – ou *En passant par la Lorraine* sont des films souvent cinglants où le collage surréaliste jouxte un goût prononcé pour la brutalité du réel.

Sous la surface des choses

En tout, un peu plus d'une douzaine de courts métrages font la réputation de Franju avant son passage au long avec *La Tête contre les murs*, adapté en 1959 d'un roman d'Hervé Bazin et dont le futur cinéaste Jean-Pierre Mocky interprète le premier rôle. Avec ce film dont l'action se situe dans un hôpital psychiatrique, Franju s'intéresse une fois de plus à ce qui est caché aux yeux de la société – à l'instar des abattoirs, des revers de la gloire militaire ou de la poussière nocive des porcelaines – et à la cohabitation insolite avec la surface aimable des choses. Suivront deux de ses meilleurs films : *Les Yeux sans visage* et *Judex*, qu'il adapte en souvenir d'un de ses maîtres, Louis Feuillade, qui en avait fait un film à épisodes en 1916. L'absence de dialogues et l'enchaînement de puissantes visions en noir et blanc laissent des traces profondes dans le cinéma de Franju. Réalisé à cause de la frustration de n'avoir pas pu adapter *Fantômas*, *Judex* avance sur un rythme de *serial* et prend dans la nuit une dimension presque somnambulique, tout en étant porté par des visions. Le film raconte une histoire moins par les dialogues que par des enchaînements de lieux, d'atmosphères et de mouvements, comme dans son finale sublime sur les toits de Paris.
En dépit de cette réussite artistique, Franju paiera le prix de sa singularité en ne rencontrant jamais vraiment le succès escompté ; si certains critiques, comme ceux des *Cahiers du cinéma*, le défendent ardemment, il restera en décalage avec les modes ou des courants historiques comme la Nouvelle Vague. La suite de sa carrière verra d'ailleurs naître des films moins percutants, même si *Thomas l'imposteur*, *Nuits rouges* ou la série télé *L'Homme sans visage* contiennent de beaux moments d'étrangeté.

GENÈSE

De la commande au film personnel



La Tête contre les murs de Georges Franju (1959) – Coll. Cahiers du cinéma.



La Tête contre les murs de Georges Franju (1959) – Coll. CDC.



Les Hommes le dimanche de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer (1929) – Coll. CDC.



Psychose d'Alfred Hitchcock (1960) – Universal.

Les Yeux sans visage n'est pas à l'origine un projet de Georges Franju. C'est Pierre Brasseur qui, sur le tournage de *La Tête contre les murs*, évoque avec le cinéaste un scénario qu'on lui a proposé, adapté d'un roman de Jean Redon. Brasseur n'apprécie pas le script, qu'il juge grotesque, mais accepte de le tourner à condition que Franju le réalise. Si l'histoire est, dans ses grandes lignes, la même que celle que nous connaissons, il faut faire avec tout un tas de détails Grand-Guignol : un médecin alcoolique, un assistant drogué et nécrophile qui viole des cadavres, le suicide baroque de la fille dans une mare de sang. Franju évacue toutes ces pistes et féminise le personnage de l'assistant, ce qui lui permet de suggérer que les deux criminels forment une sorte de couple. Le producteur accepte les nouvelles idées de Franju, qui demande de surcroît à travailler avec Boileau et Narcejac pour l'adaptation. Les compères sont connus pour être les auteurs du roman *Les Diaboliques*, dont Henri-Georges Clouzot a fait une version au cinéma en 1955, et surtout de *D'entre les morts*, qui vient de donner naissance au chef-d'œuvre d'Alfred Hitchcock *Sueurs froides*. Franju remarque que leurs romans ont la particularité de mettre l'accent sur les victimes plutôt que sur le policier ou le criminel.

Une sublime victime

De fait, le cinéma de Franju est souvent du côté des victimes, des vaincus, des exclus privés de liberté, qu'il s'agisse des animaux suppliciés du *Sang des bêtes*, du héros de *La Tête contre les murs*, de l'héroïne des *Yeux sans visage* ou de celle de *Thérèse Desqueyroux*. C'est aussi l'occasion pour lui de centrer l'action sur une sublime victime, un personnage poétique dont il a l'intuition et qu'il rêve de faire interpréter par Édith Scob (*cf.* p. 4). La jeune actrice a déjà joué un petit rôle dans *La Tête contre les murs*. Il la connaît à peine mais il est immédiatement saisi par sa silhouette étrange. Elle deviendra sa muse, collaborant avec le cinéaste dans pas moins de cinq de ses films. « Édith Scob, à qui j'avais adressé trois mots, cette fille que je ne connaissais pas, il me semblait que je la reconnaissais, je savais qu'elle serait ma comédienne. Comme si je l'attendais. Parce qu'elle était la représentation de tout ce que j'aimais en poésie. Par exemple, c'est Annabel Lee, par exemple c'est la princesse Brambilla, par exemple c'est Gradiva. »[1]

Spécialistes

Pour l'image, donnée essentielle pour un film fantastique, Franju fait appel au directeur de la photographie avec lequel il a filmé *La Tête contre les murs*, Eugen Shüfftan. Après avoir commencé dans le muet, et notamment éclairé *Les Hommes le dimanche* de Robert Siodmak, l'homme a fui l'Allemagne pour la France en 1933 puis est parti travailler à Hollywood en 1940. Le noir et blanc intense du film et la dimension expressionniste de certains plans doivent beaucoup à l'art de l'éclairage du cinéma allemand des années 1920 et 1930, dont on retrouve également des traces dans le film noir américain.
Franju, qui a la réputation d'être minutieux et attentif à ses collaborateurs, fait appel pour le tournage à des spécialistes : un chirurgien esthétique pour la scène où le visage de Christiane se décompose, un autre pour apprendre à Brasseur à manier le scalpel, un dresseur de chien, une dresseuse de colombe, etc. Quant au masque, l'un des personnages clés du film, il s'agit de latex coulé sur un moule en plâtre qui épouse à la perfection le visage d'Édith Scob.
À sa sortie, *Les Yeux sans visage* est à la fois acclamé comme une grande réussite et raillé par ceux pour qui Franju se fourvoie dans un genre mineur. Le film, surtout, provoque des réactions inattendues : en Écosse, plusieurs grands gaillards s'évanouissent pendant la scène de l'opération et une part de la presse anglo-saxonne se montre violemment hostile au film. Il n'en faudra pas plus pour asseoir le statut d'œuvre culte de ce film hors norme.

1) Allusions aux œuvres éponymes d'Edgar Allan Poe (*cf.* p. 20), E.T.A. Hoffmann et Wilhelm Jensen (*Cahiers du cinéma* n° 389, novembre 1986).

En voiture

Par un curieux hasard, *Les Yeux sans visage* et *Psychose* d'Alfred Hitchcock, sortis tous deux en 1960, empruntent les mêmes chemins le temps d'une scène-clé. Dans *Psychose*, Marion Crane a volé de l'argent à son patron et fuit au volant de sa voiture. À mesure qu'elle roule, l'angoisse la saisit jusqu'à ce que la nuit tombe et qu'elle trouve refuge au Bates Motel, qui signera sa perte. Au tout début du film de Franju, Louise roule dans la nuit, l'angoisse agrippée au visage. La comparaison des séquences en classe peut s'avérer éclairante. On trouve dans les deux films un même jeu de regard dans le rétroviseur, une même manière d'en passer par le champ-contrechamp, une même peur de se faire prendre sur le fait et *in fine*, la même nuit noire sans fond. L'objet du délit, une importante somme d'argent chez l'un, un corps mort et défiguré chez l'autre, prend place dans les deux cas dans la voiture.
D'où vient l'étrangeté de la scène chez Franju ? Du fait qu'elle débarque sans crier gare et que le spectateur ne sait rien des enjeux qui motivent la terreur de cette femme, tandis qu'Hitchcock a pris le temps de poser la situation et de faire naître, chez l'héroïne comme chez le spectateur, un intense sentiment de culpabilité. La durée étirée de la scène chez Hitchcock va renforcer le réconfort passager d'avoir trouvé cet hôtel pourtant inquiétant. Chez Franju en revanche, la durée rapide de la scène et ce corps mort violemment balancé dans l'eau noire ne créent aucun soulagement, plutôt l'impression d'avoir vécu un étrange cauchemar sans queue ni tête, dans le ton des influences surréalistes du cinéaste.

Quai des brumes de Marcel Carné (1938) - Ciné-Alliance.

ACTEURS

Les trois âges







Le Procès Paradine d'Alfred Hitchcock (1947) - Selznick International Pictures.



Thérèse Desqueyroux de Georges Franju (1962) – Filmel/Coll. CDC.

L'étrangeté des *Yeux sans visage* tient à sa façon de faire cohabiter trois générations d'acteurs aux jeux très différents, apportant des couleurs et des tonalités parfois aux antipodes les unes des autres. La solitude des trois personnages, qui forment une sorte de parodie de famille, se trouve renforcée par l'univers que véhicule chacun d'eux.

Pierre Brasseur

Pierre Brasseur (1905-1972), star du cinéma français d'avant la Nouvelle Vague, est surtout un homme de théâtre qui vient d'une dynastie de comédiens. En 1960, date de sortie des *Yeux sans visage*, il est un des représentants du cinéma de la « qualité française » tant décriée par François Truffaut. Il a joué notamment dans des classiques comme *Quai des brumes* ou *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, mais aussi chez de grands cinéastes comme Jean Grémillon, Abel Gance ou Sacha Guitry. Typiquement acteur de composition, il garde avec lui certaines techniques héritées du théâtre, tout en excès, jamais très loin de la mimique et même du surjeu, à l'opposé des acteurs décontractés de la Nouvelle Vague. Dans *Les Yeux sans visage*, Franju va cependant pousser Brasseur vers un jeu rentré, intériorisé. L'acteur y apparaît comme une masse sombre et minérale, se déplaçant dans l'espace avec une lenteur inquiétante. C'est à la fin d'un double règne que nous convie le cinéaste : celui d'un mauvais père qui, comme dans une tragédie antique, verra la justice s'abattre sur lui en la personne de sa propre fille ; celui d'une génération de monstres sacrés qui, par la force des choses, laissera place à de jeunes acteurs pleinement inscrits dans l'air du temps.

Alida Valli

Plus jeune de moins d'une génération, Alida Valli (1921-2006) interprète Louise, l'assistante du professeur. Du fait de son parcours, elle est d'une autre école. Ayant commencé directement dans le cinéma à l'âge de 15 ans, elle est rapidement devenue avant-guerre une des stars préférées des Italiens. D'une grande beauté, elle est remarquée par un « *mogul* » d'Hollywood qui la fait tourner chez Hitchcock (*Le Procès Paradine*) et Carol Reed (*Le Troisième Homme*). Cette expérience hollywoodienne tourne court et Alida Valli revient en Italie pour y tourner avec Antonioni (*Le Cri*), Visconti (*Senso*), Bertolucci (*La Stratégie de l'araignée*), Pasolini (*Œdipe Roi*) ou Argento (*Suspiria*). Ces multiples expériences donnent à son jeu une grande plasticité qui s'incarne notamment dans une façon subtile de passer en un clin d'œil d'une expression à l'autre ; de l'inquiétude et du malaise éprouvés face aux situations atroces et insoutenables, à une jouissance évidente à pourchasser des jeunes femmes innocentes. Aussi à l'aise un sourire narquois accroché aux lèvres que les yeux à la fois terrorisés et las qui regardent la mort, Alida Valli donne à son personnage l'ambiguïté nécessaire à cette « mère » à la fois protectrice et vorace et à cette « assistante » dépendante et résolue.

Édith Scob

À l'esprit très français qu'illustre Brasseur et à la dimension quasi hollywoodienne qu'incarne Valli se superpose un aspect beaucoup plus moderne avec la performance d'Édith Scob, qui interprète Christiane (*cf.* p. 3). Tout dans ses manières se tient à l'opposé du jeu théâtral et du jeu naturaliste pour atteindre à une forme d'étrangeté. Scob livre une prestation située entre la puissance d'apparition d'une héroïne du muet – elle a quelque chose d'expressionniste dans le regard qui évoque parfois Renée Falconetti dans *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer – et l'évanescence de certaines actrices de sa génération comme Catherine Deneuve dans *Répulsion* de Roman Polanski ou Bulle Ogier chez Jacques Rivette. La fine frontière qui sépare la raison de la folie passe à travers ses regards extatiques et inquiets. Édith Scob, née en 1937, est toute jeune alors. Si elle semble aussi moderne encore aujourd'hui, c'est que le cinéaste saisit, au-delà du personnage, l'étrangeté inhérente à l'actrice, sa fragilité, sa délicatesse et sa naïveté d'alors. Sa dernière apparition marquante date de *Holy Motors* de Leos Carax, en 2012.

PERSONNAGES
Masques






Il y a quelque chose d'étrange dans le masque de Christiane, l'héroïne des *Yeux sans visage*. Il ne fait pas tout à fait d'elle un Pierrot lunaire, même si elle partage avec le Pierrot de la commedia dell'arte le costume blanc et nacré représenté notamment dans le célèbre tableau d'Antoine Watteau. Peu expressif, car il ne rit ni ne pleure vraiment, il est une sorte de masque neutre, moderne, sans artifice. Telle une seconde peau, son étrangeté vient de ce qu'il ressemble à un visage. Si les masques, africains ou vénitiens, ont souvent un caractère inquiétant, donnant à la figure humaine quelque chose de monstrueux, c'est précisément sa ressemblance avec le visage humain qui rend celui de Christiane si fascinant. Sa souplesse et le trou qui fait imperceptiblement bouger la commissure des lèvres lui donnent un caractère tout à la fois animé et inanimé, vivant et mort.

Retrouver une identité

Le masque choisi par Franju est à la fois familier et étranger, étrange dans sa familiarité même. Au point que, quand Christiane est enfin dotée d'un visage après une greffe croit-on réussie, on note finalement peu de différence. Son expression toujours un peu absente et sa peau diaphane forment une sorte de masque parfait. Son père la force d'ailleurs à sourire, comme s'il voulait se débarrasser de ce masque impassible de mauvais augure. Louise ajoute qu'elle a un air encore plus angélique qu'auparavant, comme si ce masque de chair n'avait effectivement plus rien d'humain. Le malaise diffus qui sourd du nouveau visage de Christiane tient précisément à son incapacité à retrouver une identité, quelles que soient les prouesses chirurgicales de son père. Sans visage, Christiane n'a plus d'identité sociale, elle n'est plus personne, juste un fantôme qui est le jouet d'un couple infernal. Mais ce visage, constitué d'une chair empruntée à une autre, ne résout pas davantage ce dilemme de l'identité, car le mal est fait. Une fille, en bas, est défigurée à sa place.

Au fond, dans le film de Franju, les visages sont des masques qui cachent mal la monstruosité des hommes. Le visage de Génessier, père de l'héroïne, bouge à peine. Celui de Louise, l'assistante, a lui aussi quelque chose de figé. Seuls les yeux révèlent des passions enfouies, des pulsions inavouables. C'est d'ailleurs ce que permettent les masques chez Franju : faire apparaître avec encore plus d'acuité la flamme dans les yeux, que ce soit le désespoir de Christiane, la cruauté de son père ou les inquiétants yeux de chat d'Alida Valli. Tout homme est un monstre derrière un masque, semble nous dire le cinéaste. Et quand le masque n'est plus, le monstre humain apparaît dans toute son horreur. C'est le sens de la scène où Christiane, après être allée consoler les chiens, s'avance vers la glace, ôte son masque et s'approche de celle à qui on va voler la chair. Elle approche ses mains du visage de la jeune femme, le touche comme si elle cherchait à s'approprier ses traits, ses doigts surgissant dans le cadre comme des griffes d'oiseau. Mais la victime se réveille et découvre horrifiée le visage monstrueux et meurtri de Christiane dont, par un savant effet de flou, le spectateur n'aura qu'un partiel aperçu. Christiane est le seul des personnages à ne plus pouvoir tricher.

Le rêve d'avoir un masque comme les autres s'évanouit ainsi une première fois. Puis une seconde fois quand Franju nous montre la décomposition progressive de la greffe par une série de clichés anthropométriques cinglants. Dans la séquence de chirurgie plastique où le professeur et son assistante découpent d'un seul tenant les traits de la jeune femme, la peau elle-même, une fois dessoudée du visage, ressemble à un masque flasque, une parodie de visage : y-a-t-il vraiment un humain derrière ? Le nouveau visage de bandelettes que la malheureuse victime arbore avant de se jeter dans le vide peine d'ailleurs à faire apparaître le moindre caractère humain – si ce n'est une fois encore, les yeux terrifiés du personnage. Et quand Louise meurt sous le coup du scalpel que l'héroïne enfonce dans sa gorge, elle s'effondre comme un pantin désarticulé, une poupée mécanique. Le personnage était-il humain ou juste un monstre à visage humain ?

Luis Buñuel : crudité et décalages

S'il y a une influence majeure à chercher sur la nature du fantastique selon Franju, c'est du côté des surréalistes qu'on la trouve, en particulier chez Luis Buñuel (1900-1983), l'un de ses cinéastes fétiches. Le point de convergence tient à la fois à la crudité de certaines images et à une manière commune de créer de petits décalages dans la réalité, qui rendent les choses anodines légèrement inquiétantes.

Pour la crudité, on montrera à la classe la célèbre image du court métrage du cinéaste espagnol *Un chien andalou* (1929), où l'œil d'une femme – en réalité l'œil d'un bœuf – est découpé à l'horizontale par une lame de rasoir tandis que dans le même temps, un nuage passe devant une pleine lune. Cette façon de créer un rapport non motivé par le sens entre deux images, comme le plan de l'avion dans *Les Yeux sans visage*, est le propre du surréalisme et de l'écriture automatique. Mais surtout, on y trouve la même violence du scalpel : là un œil se vide de son contenu, ici un visage devient un masque mou. On évoquera aussi les images d'animaux massacrés du *Sang des bêtes* qui évoquent ceux de *L'Âge d'or* (1930).

Pour les décalages, on montrera les inversions du *Fantôme de la liberté* (1974), où l'on mange aux toilettes et défèque à table. Dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1977), la bizarrerie de situations quotidiennes, comme le salon de thé qui n'a ni thé, ni café, ni gâteaux, ni eau, produit un effet comique en même temps qu'une perturbation dans le flux de la réalité connue, donnant à réfléchir à ce que l'on perçoit comme allant de soi. Quels exemples de décalages peut-on repérer dans *Les Yeux sans visage* ?

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage et la mention des chapitres renvoient à l'édition DVD de René Chateau Vidéo de 2002. La version actuellement éditée par Gaumont en DVD et en Blu-Ray, bien que de meilleure qualité technique et respectant le format original, est amputée d'une scène (00:44:48 – 00:46:14). La version la plus complète du film, qui intègre davantage de plans de l'opération d'Edna, est actuellement celle de l'éditeur américain Criterion (cf. p. 21).

1. Générique (00:00:00 – 00:02:26 ; chapitre 1)
Au son d'une valse entêtante, dans la nuit, des arbres au bord d'une route défilent sous nos yeux.
2. La voiture dans la nuit (00:02:27 – 00:05:33 ; chapitre 1)
Dans la nuit, une femme angoissée roule à tombeau ouvert au volant d'une 2CV. Sur la banquette arrière, une forme habillée d'un manteau et d'un chapeau dodeline au rythme des cahots de la voiture. Parvenue au bord d'un fleuve, la femme balance dans l'eau noire ce que cachait le manteau et le chapeau : le corps d'une jeune femme morte.
3. La conférence (00:05:34 – 00:07:44 ; chapitre 1)
Un secrétaire décroche le téléphone : on cherche le professeur Génessier. Celui-ci donne une conférence sur la greffe de peau. Dans la salle, les participants sont captivés par ses mots. Il est applaudi par l'assemblée. Nous apprenons que le chirurgien a bien changé depuis la disparition de sa fille.
4. L'institut médico-légal (00:07:45 – 00:12:29 ; chapitre 1)
Deux policiers discutent du corps mort retrouvé dans la Seine. Ils font part de leurs doutes quant à la jeune femme retrouvée et s'étonnent que la peau de son visage semble avoir été découpée au scalpel. La DS noire de Génessier arrive dans la cour. Il identifie le corps inanimé comme étant celui de sa fille. À sa sortie de l'institut, le professeur est abordé par un père dont la fille a également disparu. Génessier lui affirme avoir reconnu sa propre fille. L'homme repart, accablé.
5. Travaux d'approche et enterrement (00:12:30 – 00:16:22 ; chapitre 1)
La femme de la 2CV suit une jeune femme aux abords d'une librairie. On entend que cette jeune femme cherche une chambre. Plus tard, on enterre la fille de Génessier. Dans le cimetière, deux hommes évoquent les protagonistes de l'histoire : le père de la jeune fille, dont on apprend qu'il a perdu sa femme quelques années auparavant ; la femme à la voiture, Louise, qui n'est autre que l'assistante de Génessier ; et un jeune homme, le malheureux petit ami de la fille morte. Tandis que le professeur arrange les fleurs dans le caveau, Louise réclame de partir. Génessier la gifle. Ils quittent le cimetière.
6. Christiane est vivante (00:16:23 – 00: 27:27 ; chapitres 1 et 2)
La DS passe devant la clinique du professeur et s'enfonce dans un chemin qui s'arrête face à une immense demeure. Des chiens aboient alors que le professeur rentre sa voiture dans le garage. Il monte dans une petite chambre sous les toits. Christiane, sa fille, est allongée sur le lit. Un accident de voiture provoqué par son père l'a défigurée. Elle doit désormais porter un masque que nous découvrons, alors que Louise la coiffe. Une fois le professeur et Louise partis, elle descend les escaliers, entre dans un bureau et compose un numéro de téléphone. Son petit ami décroche mais n'entend que le silence à l'autre bout du fil.
7. Edna (00:27:28 – 00:40:51 ; chapitres 2 et 3)
Louise approche et amadoue Edna, la jeune femme de la librairie, et lui annonce qu'elle lui a trouvé une chambre. Toutes deux partent en 2CV vers la maison de Génessier. L'inquiétude de la jeune femme redouble lors de l'arrivée dans la maison. Il est trop tard : Génessier l'endort et avec l'aide de Louise, l'installe sur une table d'opération. Une fois le couple parti, Christiane, qui a tout observé, entre dans la salle où la jeune femme, attachée, est encore endormie. Après avoir calmé les chiens du chenil attenant, elle enlève son masque, s'approche d'Edna et lui touche le visage. Edna se réveille et hurle à la vue du visage détruit de Christiane.
8. L'opération (00:40:52 – 00:55:30 ; chapitre 3)
Le professeur Génessier, aidé de Louise, découpe le visage d'Edna. On le voit ensuite s'occuper de ses chiens. Louise raconte que son visage a été refait il y a longtemps par le professeur, selon la même technique. Plus tard, Edna, le visage recouvert d'un bandage, assomme Louise et s'échappe de sa cellule en grimpant les escaliers. Elle saute par la fenêtre et meurt instantanément. Le professeur et Louise cachent le corps dans le caveau familial, en pleine nuit. Une amie d'Edna témoigne de sa disparition au commissariat de police et mentionne le collier de Louise. Une autre jeune femme, accusée de vol, est gentiment sermonnée par un policier.
9. L'échec de l'opération (00:55:31 – 01:04:20 ; chapitres 3 et 4)
Christiane a retrouvé son beau visage. Génessier confirme pourtant à Louise que l'opération a échoué : une série de clichés montre la lente dégradation du visage de Christiane. Celle-ci voudrait mourir comme elle l'avoue à Louise. Elle téléphone une nouvelle fois à son amoureux et prononce son nom : Jacques. Celui-ci en réfère à l'inspecteur qui lui parle par hasard de l'indice du collier. Ce détail interpelle immédiatement Jacques.
10. Une autre victime (01:04:21 – 01:15:25 ; chapitre 4)
Louise continue à chercher des jeunes filles. Pendant ce temps l'inspecteur donne pour mission à la jeune voleuse qu'il a arrêtée d'aller à la clinique du professeur Génessier et de se faire passer pour malade. Là-bas, le professeur et Jacques inspectent des patients. La jeune femme subit une série de tests. À sa sortie de la clinique, la 2CV s'approche et Louise lui propose de la raccompagner. Pendant ce temps Jacques appelle l'inspecteur pour le prévenir et promet d'aller vérifier si elle est bien rentrée chez elle.
11. L'échec de la police (01:15:26 – 01:20:04 ; chapitre 4)
Génessier s'apprête à découper le visage de la jeune femme comme il l'avait fait avec celui d'Edna. Les deux policiers qui débarquent à la clinique l'interrompent. Christiane reste seule dans la salle d'opération avec la jeune femme endormie. Auprès des policiers, le professeur fait bonne figure, assurant qu'une fois sortis de l'hôpital, les patients ne sont plus sous sa responsabilité. La police ne le soupçonne pas le moins du monde et s'en va.
12. Libérations (01:20:05 – 01: 24:45 ; chapitre 4)
La jeune femme se réveille, attachée à la table d'opération. Elle hurle au secours. Christiane la libère de ses attaches et plante le scalpel dans la gorge de Louise, qui meurt quelques secondes après. Puis elle lâche les chiens qui se vengent de Génessier en lui arrachant une partie du visage et en le tuant. Christiane libère les colombes et s'enfonce avec elles dans la forêt.

RÉCIT

Un double rythme

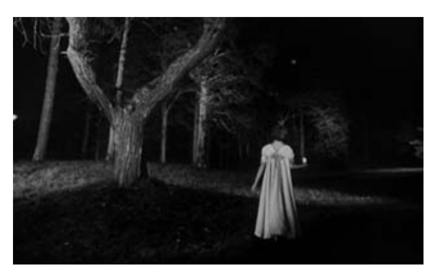












Le récit des *Yeux sans visage*, d'apparence classique, n'en est pas moins construit de manière étrange, parfois inattendue. Il faut rappeler que le film est contemporain de la Nouvelle Vague, qui a bouleversé les règles de la narration classique. Sans aller jusqu'aux expérimentations de Resnais ou Godard, Franju tente, dans *Les Yeux sans visage*, quelques entorses aux habitudes des spectateurs, à l'instar d'Hitchcock la même année qui, dans *Psychose* (*cf*. p. 3), fait mourir l'héroïne à peine après le premier tiers du film. Dans un schéma narratif classique, contexte et personnages sont généralement introduits de manière à ne pas déboussoler le spectateur. Franju fait tout le contraire en nous plongeant au cœur de l'action sans prévenir, alors qu'une femme inconnue, inquiète et transportant à l'arrière de sa voiture un étrange et immobile passager, roule dans une nuit sans fond. À la différence des films classiques qui prennent le temps de conclure afin que les spectateurs retrouvent un univers familier et rassurant, la fin des *Yeux sans visage* semble tout aussi soudaine : l'action s'accélère d'un coup, précipitant personnages et spectateurs dans un grand chaos salvateur. Quant à l'image de l'héroïne s'éloignant dans la forêt enténébrée, sa force poétique n'a d'égale que le flottement du sens et du récit qu'elle laisse à sa suite.

Tension

Ces bascules inopinées, brusques, ajoutent à la violence générale du film sans jamais relever du twist, ce renversement du récit très à la mode dans les fictions contemporaines, de *Sixième Sens* de M. Night Shyamalan (1999) – la dernière scène nous révélant que tout était vu du point de vue d'un mort – à la série *Lost* de J.J. Abrams (2004-2010) où la conclusion de certains épisodes contredit ce qu'on avait cru comprendre. Les surgissements des *Yeux sans visage*, plus subtils et moins immédiatement saillants, participent du sentiment de terreur et de malaise qu'on éprouve parfois devant le film. Ainsi la scène où Christiane donne à voir son visage d'épouvante à la malheureuse Edna sanglée à la table d'opération est immédiatement suivie de la scène où son beau visage va lui être arraché par la découpe au scalpel. Un moment de paroxysme suit un autre moment de paroxysme, une horreur suit une autre horreur sans que le spectateur ait eu le temps de souffler. Le caractère insoutenable de l'opération chirurgicale est amplifié par l'absence de sas de décompression, le montage maintenant le spectateur dans un état de tension dont il ne peut s'échapper. Ainsi s'explique en partie, au-delà de la crudité de la scène de découpe, le fait que des spectateurs à l'époque se soient évanouis.

Dilatation

Inversement, le récit est serti de moments où l'action se dilate, parfois au-delà du raisonnable – en tout cas selon les canons admis de la narration classique –, et qui intensifient le sentiment d'étrangeté dégagé par le film. Quand le docteur Génessier grimpe les escaliers menant à la chambre de sa fille, ce qui, ailleurs, prendrait à peine quelques secondes et apparaîtrait comme une simple transition est étiré par le cinéaste pour renforcer l'étrangeté et l'attente que produit cette « non-action ». Un moment faible, qui ne prendrait qu'une ligne dans le scénario, devient ainsi un moment fort, habité par quelque chose d'inconfortable. De la même façon, quand Louise amène Edna en voiture dans la maison du professeur, Franju n'hésite pas à faire durer la scène, ce qui lui permet d'accentuer le sentiment d'horreur qui naît chez le spectateur de voir cette victime, à demi consciente du danger qui la menace, foncer droit dans la gueule du loup. Il y a presque du sadisme ici, dans la plus pure tradition hitchcockienne, qui consiste à insister sur le sentiment d'une inexorabilité à laquelle personnages et spectateurs ne peuvent rien. Le montage du film est ainsi parfois construit sur une rythmique binaire, faite de bascules et de dilatations de l'action, qui magnifie la matière même du film : son caractère somnambulique où, à l'instar des cauchemars, on passe quelquefois sans transition d'une réalité à une autre et où, d'autres fois, le rêveur semble piétiner, embourbé dans un malaise tenace.







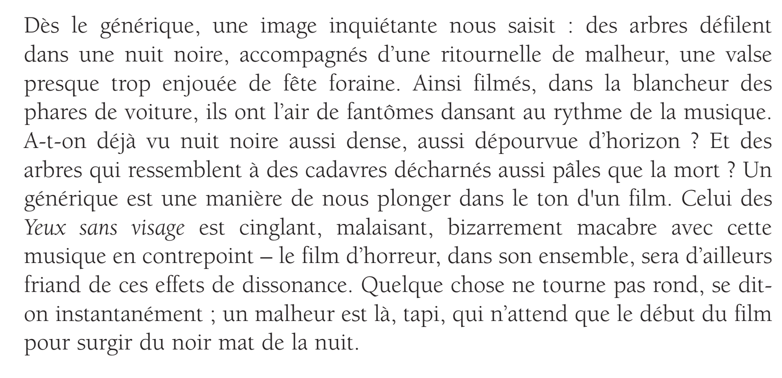




MISE EN SCÈNE

D'un monde à l'autre





Dès le générique, une image inquiétante nous saisit : des arbres défilent dans une nuit noire, accompagnés d'une ritournelle de malheur, une valse presque trop enjouée de fête foraine. Ainsi filmés, dans la blancheur des phares de voiture, ils ont l'air de fantômes dansant au rythme de la musique. A-t-on déjà vu nuit noire aussi dense, aussi dépourvue d'horizon ? Et des arbres qui ressemblent à des cadavres décharnés aussi pâles que la mort ? Un générique est une manière de nous plonger dans le ton d'un film. Celui des *Yeux sans visage* est cinglant, malaisant, bizarrement macabre avec cette musique en contrepoint – le film d'horreur, dans son ensemble, sera d'ailleurs friand de ces effets de dissonance. Quelque chose ne tourne pas rond, se dit-on instantanément ; un malheur est là, tapi, qui n'attend que le début du film pour surgir du noir mat de la nuit.

Jour et nuit, bien et mal

Ce générique aux contrastes tranchés annonce ce que sera le parti pris esthétique du film : une façon de jouer sur une opposition franche entre le noir et le blanc comme on oppose le jour à la nuit, le bien au mal. Un film fantastique est souvent fait de frontières à franchir, oscillant sans cesse entre réel et cauchemar, entre le monde connu et son revers, un outre-monde peuplé de créatures. On connaît le carton célèbre du *Nosferatu* de Murnau (1922), « et quand il eut passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre », qui signe le passage de l'autre côté de la réalité, dans le domaine du vampire. Dans *Les Yeux sans visage*, le passage à niveau devant lequel file un train dans un violent fracas, sous les yeux médusés et inquiets d'Edna, ressemble à ce pont : après cette frontière, le destin de la jeune femme basculera irrémédiablement. On sait aussi combien la lumière du jour sera fatale à Nosferatu, cet être de nuit. Dans cette logique binaire, le récit fantastique organise des points de bascule qui font que l'on passe « de l'autre côté ». Le noir et blanc contrasté des *Yeux sans visage* joue une partition qui oppose la façade sociale des choses et la face sombre de la réalité. Le professeur émérite dont la fille est morte est une sorte de savant fou, et sa fille est vivante. Médecin censé guérir et sauver les êtres, il fait l'exact contraire : il tue des jeunes femmes pour sauver sa progéniture comme il ment à une mère sur l'état de santé de son petit garçon visiblement condamné.

Dans ces valeurs de blanc et de noir, tout s'inverse donc et le bien passe du côté du mal. D'emblée, ce mal est incarné par la nuit noire sans horizon ni perspective où Louise roule à tombeau ouvert et balance sans sourcilier un corps inerte dans le fleuve. Tout, dans la première séquence, semble fait de nuit, jusqu'à la gabardine au noir étincelant que porte Louise ou le fleuve qui engloutit la morte. Tout y a une densité de ténèbres qui accentue le malaise et l'angoisse inhérents à la scène. Car l'espace n'est jamais vraiment dégagé. La nuit y est presque un aplat, comme si nous avions basculé de l'autre côté de la vie, dans les entrailles de l'Enfer. Les espaces du film sont d'ailleurs souvent bouchés. Ainsi, il semble qu'une fois entré dans la maison de l'horreur, on ne puisse plus vraiment en sortir. Quand la malheureuse Edna, à qui on a ôté le visage, s'échappe de son cachot, sa seule issue – fatale – est une petite fenêtre du dernier étage. Franju ne filme jamais les grandes portes vitrées qui donnent sur le perron comme de possibles sorties. Ce sont plutôt des gueules qui avalent les victimes avant de se refermer sur elles : Louise prend soin de fermer les rideaux, donc de boucher l'horizon, quand Edna a pénétré dans le salon et est devenue prisonnière.

Visages emprisonnés

Les alentours de la maison apparaissent d'ailleurs comme un cul-de-sac. La maison est au bout d'une allée, terminus sinistre du chemin qui va de l'hôpital où l'on soigne au manoir où l'on tue. Et quand Edna regarde la forêt glaciale qui s'offre à son regard, ce qu'on voit est davantage une prison en plein air – puits inquiétant aux pépiements d'oiseaux peu accueillants – qu'un espace





où elle pourrait trouver refuge en cas de fuite. La maison elle-même semble spacieuse, mais les circonvolutions étranges des escaliers, l'emboîtement sans fin des espaces ou la quasi-absence de fenêtres et de perspectives sur l'extérieur renforcent ce sentiment de claustrophobie – alors que, vue de l'extérieur, la maison est pleine d'ouvertures. Edna semble une seule fois avoir un horizon, juste avant son rendez-vous avec Louise au café, sur l'esplanade du Palais de Chaillot. Mais alors même que son regard paraît plonger loin devant, comme un dernier et prémonitoire adieu à la vie, jamais aucun contrechamp ne viendra montrer jusqu'où il porte.
Le visage lui-même est, si l'on peut dire, emboîté, limité, emprisonné par différents moyens. Par des effets de surcadrage d'abord : les différents pare-brises de la 2CV, par exemple, quand Louise part en chasse ou lorsque Christiane, à l'arrière de la voiture, regarde le couple criminel sortir de la cave secrète ; ou encore la toute petite fenêtre de la porte du cachot à travers laquelle Louise regarde Edna faussement endormie. Par les masques ensuite : ceux que portent Génessier et son assistante lors de l'opération chirurgicale ; les bandages d'Edna après l'opération, d'où ressortent de grands yeux apeurés ; et bien sûr le masque de Christiane qui est, en lui-même, une sorte de prison.

Troubles de la lumière

Dans cet enfer où les espaces forment autant de geôles sans issues et où les visages sont souvent empêchés d'exister, où le mal semble le simple revers du bien et l'obscurité celui de la lumière, le film va générer quelques moments d'étrangeté en troublant, par deux fois, la séparation du jour et de la nuit. Une première fois, quand Génessier sort de l'institut médico-légal, le père d'une des victimes, désespéré de ne pas retrouver sa fille, l'alpague à l'entrée. Franju construit la scène sur de surprenants champs-contrechamps où le professeur est encore dans le petit jour tandis que le père de famille, éclairé par les phares de la DS, semble déjà emporté par la nuit. Une fois Génessier parti, l'homme s'avance penaud dans une lumière presque surréelle : on ne sait plus ce qui, du soleil pâle ou de la lune, irradie faiblement au fond de l'image.
Une deuxième fois, bien plus troublante encore, Franju récidive quand Edna arrive avec Louise au manoir du professeur. Difficile de savoir si l'on est encore dans le jour ou déjà dans la nuit, tant les valeurs se confondent et s'annulent d'un plan à l'autre. Qu'Edna jette un regard angoissé à la forêt et il semble que nous soyons encore dans une fin de jour. Qu'elle lève la tête, une seconde plus tard, vers le sommet de la demeure, et c'est soudainement un noir abyssal qui inonde le ciel. Le ciel est d'ailleurs quasi absent du film sinon comme aplat obscur et impénétrable, définitivement abandonné de Dieu. La panique intuitive de la jeune femme est ainsi redoublée par un dérèglement lumineux qui nous fait perdre nos repères pendant quelques instants. Une poignée de secondes suffisante pour accentuer le malaise et entériner le passage d'un monde civilisé à un autre, devenu fou.

Une musique ironique

On remarquera que deux thèmes musicaux s'affrontent dans *Les Yeux sans visage*. L'un comme l'autre ont été composés par le célèbre Maurice Jarre. Le premier est associé à Louise, l'assistante de Génessier, l'autre renvoie à Christiane. Si la musique consacrée à l'héroïne masquée est douce et romantique, accentuant l'insondable tristesse du personnage, la valse qui accompagne Louise semble sinistre. L'audition de ce morceau sans les images permettra de préciser qu'il n'est pas angoissant en soi, mais que sa force réside dans l'effet de contrepoint à l'action qu'il est censé accompagner. On pourrait attendre une musique dramatique, qui viendrait accroître un sentiment de peur ou d'inquiétude. Au contraire, celle-ci est plutôt joyeuse, fondée sur des boucles qui reviennent sans cesse de manière obsédante et redoublent l'idée que les enlèvements et meurtres de jeunes filles n'en finissent pas de se répéter. En donnant une dimension résolument non sentimentale au film, la musique accentue la froideur, l'insensibilité et surtout le plaisir évident que Louise éprouve, tel un prédateur, à partir en chasse. Dans sa bizarrerie même, la musique a donc valeur de commentaire ironique sur l'action et nous donne une indication sur la manière de décrypter le comportement de Louise. On notera ainsi que Franju attend souvent que Louise entre dans le champ, comme un fauve, pour nous faire entendre la musique, comme si le personnage lui-même était le metteur en scène du plan. C'est de fait un peu le cas, notamment quand elle use du stratagème de la place de théâtre et manipule Edna.







Judex (1963) – Coll. Cahiers du cinéma.

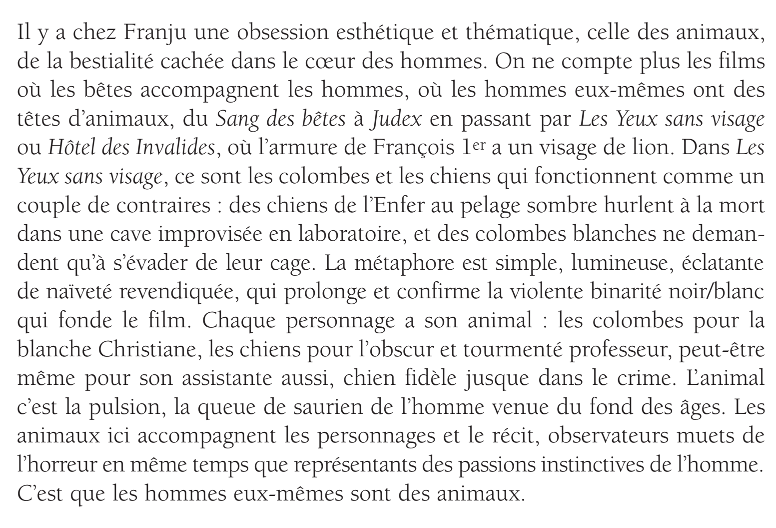


Le Sang des bêtes (1949) – Coll. CDC.



MOTIF
De la barbarie





Il y a chez Franju une obsession esthétique et thématique, celle des animaux, de la bestialité cachée dans le cœur des hommes. On ne compte plus les films où les bêtes accompagnent les hommes, où les hommes eux-mêmes ont des têtes d'animaux, du *Sang des bêtes* à *Judex* en passant par *Les Yeux sans visage* ou *Hôtel des Invalides*, où l'armure de François 1er a un visage de lion. Dans *Les Yeux sans visage*, ce sont les colombes et les chiens qui fonctionnent comme un couple de contraires : des chiens de l'Enfer au pelage sombre hurlent à la mort dans une cave improvisée en laboratoire, et des colombes blanches ne demandent qu'à s'évader de leur cage. La métaphore est simple, lumineuse, éclatante de naïveté revendiquée, qui prolonge et confirme la violente binarité noir/blanc qui fonde le film. Chaque personnage a son animal : les colombes pour la blanche Christiane, les chiens pour l'obscur et tourmenté professeur, peut-être même pour son assistante aussi, chien fidèle jusque dans le crime. L'animal c'est la pulsion, la queue de saurien de l'homme venue du fond des âges. Les animaux ici accompagnent les personnages et le récit, observateurs muets de l'horreur en même temps que représentants des passions instinctives de l'homme. C'est que les hommes eux-mêmes sont des animaux.

Des hommes, des bêtes

Christiane est une colombe ; c'est ce que nous dit la blancheur de son costume, son cou de cigogne et ses doigts effilés comme des pattes d'oiseau. Louise, l'assistante, est fidèle au professeur comme un chien à son maître – elle chasse et ramène le gibier – mais dans la scène de l'opération chirurgicale, ses grands yeux qui surplombent le masque couvrant sa bouche la font ressembler à un chat… peut-être même à une panthère au pelage noir et lisse, notamment lorsqu'elle revêt son manteau de cuir luisant dans la nuit pour commettre ses méfaits. Il semble que Franju, comme le faisait Chabrol, ait choisi ses comédiens en fonction de leurs caractéristiques physiques, animales, pour leur faire jouer ce que leur dicte leur apparence. C'est une sorte de zoo humain qu'il exhibe, motif qu'il traitera d'ailleurs littéralement dans la scène du bal masqué de *Judex* où la cruauté, la bonté, la soumission à l'ordre établi ou le sens de la justice sont incarnés par une espèce différente d'oiseaux.

Les personnages des *Yeux sans visage* sont d'ailleurs tout aussi impénétrables que les animaux : à la fois si proches, quand, par anthropomorphisme, nous nous reconnaissons en eux, et si lointains, car ils ne sont parfois que de pures altérités. Quand Christiane console les chiens dans la cave, on pourrait presque comprendre la compassion à leurs malheurs respectifs qu'ils se communiquent. Mais plus tard, lorsqu'elle les libère et qu'ils se ruent sur Génessier, ils semblent être retournés à la pure sauvagerie, à un comportement strictement instinctuel. Les humains ici sont tout autant clivés. Pourquoi agissent-ils comme ils le font ? Pourquoi le professeur est-il prêt à dévisager des filles pour sauver le visage de son enfant ? Pourquoi Louise le suit-elle dans son aventure criminelle sans broncher ? Pourquoi Christiane elle-même semble-t-elle accepter passivement les monstrueuses expériences menées par son père avant de se rebeller ? On peut trouver bien sûr des justifications psychologiques : le professeur est un cruel dictateur, Louise lui est à jamais redevable, Christiane est infantilisée… mais comme dans les plus sordides faits divers, elles s'avèrent rapidement insuffisantes à expliquer l'effroyable.

L'effroi, Franju l'avait d'ailleurs approché de près avec *Le Sang des bêtes*, son film sur les abattoirs installés aux portes de Paris ; le meurtre industrialisé de ces animaux, victimes désignées des hommes et terriblement consentantes face au destin funeste qui les attend, était filmé comme un holocauste ; la proximité entre l'image d'un petit train et celle des bêtes suppliciées en masse brisait un tabou, celui des camps d'extermination dont les images, enfouies dans l'immédiat après-guerre, ne ressurgiraient qu'à la faveur du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, en 1956. Franju n'est pas pour autant un antispéciste, mais un artiste qui voit l'animal dans l'humain et l'humain dans l'animal, créant tout un réseau de métaphores cristallines qui indiquent que derrière le





vernis de civilisation règne la barbarie des pulsions. L'animalité chez Franju est donc une façon de regarder une humanité qui oscille entre l'innocence des victimes et la monstruosité des bourreaux, même si ces deux pôles s'interpénètrent et se mélangent parfois, comme avec Louise, l'assistante, et dans une moindre mesure avec Christiane elle-même.

Tyrannie du maître

Il faut dire que, à l'instar du *Sang des bêtes*, *Les Yeux sans visage* nous livre une vision sans fard de la barbarie et de la façon dont le monde s'en accommode. Dès le début, le professeur Génessier fait une conférence sur les greffes de peau qui semble captiver l'auditoire. À y regarder de près, pourtant, l'homme a l'air d'un dément. Avec ses airs méphistophéliques, il prononce des phrases horribles – « on pratique l'exsanguination », « on vide le sujet irradié de son sang jusqu'à la dernière goutte » – sur un ton menaçant qui laisse augurer du pire, qui est encore à venir. Pourtant tout le monde l'applaudit, on vient même le féliciter. Comme *Le Sang des bêtes* portait, de manière secrète, la trace du génocide juif, *Les Yeux sans visage* est souterrainement hanté par le souvenir des dictateurs de la Seconde Guerre mondiale, sans doute même par les expériences atroces menées sur les humains par les bourreaux nazis. Il y a quelque chose de foncièrement pessimiste dans le consentement à ce discours épouvantable, dont l'horreur est soulignée par Franju en trois plans successifs, filmés en contre-plongée sur le professeur, comme s'il voulait nous dessiller les yeux. Ce préambule permet d'ailleurs au cinéaste de replacer ce qui va suivre dans un contexte plus vaste. Ce n'est pas seulement cette histoire particulière qu'il va nous conter, pas seulement ce fait divers qui n'arrive qu'aux autres, mais bien une histoire de l'humanité tout entière. Tout le monde partage et accepte l'horreur, nous dit Franju à la faveur de cette scène où apparaît une foule de gens disparates – des jeunes étudiantes, des vieux, des bourgeoises rêvant de jeunesse, deux curés, un jeune homme noir – tous unis dans une même fascination pour ce discours scientifique délirant. Ces gens, ce sont peut-être nous, les spectateurs, manière de nous signifier que l'horreur qui va suivre ne nous est pas si étrangère.

Créatures

À son échelle, le professeur Génessier peut être vu à la fois comme une sorte de docteur Mengele – qui pratiqua d'effrayantes expériences « scientifiques » sur des prisonniers des camps de concentration – et un tyran domestique. C'est ce que dit Christiane, quand elle se plaint auprès de Louise que l'accident de voiture aurait pu être évité si son père n'avait pas ce désir de maîtriser le monde autour de lui, de le plier de manière tyrannique à ses propres désirs. En dernière instance, par une étrange logique figurative, la fin des *Yeux sans visage* transcende et dépasse cette logique homme/animal. Défigurée à tout jamais, condamnée à vivre, Christiane fait elle-même justice contre ses bourreaux et libère les victimes que sont jeune femme, chiens et colombes, Franju prenant bien soin de ne pas laisser la résolution de l'intrigue à la police, c'est-à-dire à la justice des hommes, aveugle et pour tout dire un peu pathétique. Mais surtout, avec son masque blanc qui semble lui être consubstantiel, puisque, hormis dans un flou allusif, jamais nous ne verrons son visage saccagé, elle fait désormais partie de ce qu'on pourrait nommer le monde des « créatures ». Elle est un être qui transcende les catégories du vivant pour devenir une pure figure poétique, une silhouette fragile libérée de ses chaînes qui s'enfonce dans la forêt enténébrée, entourée de colombes. Un dépassement par l'art en somme, par la dimension poétique inhérente à la représentation. Le film, commencé comme un polar inquiétant, un fait divers sordide, et qui avait plongé dans une insoutenable horreur clinique, touche alors à quelque chose ayant trait au mythe, à la rêverie, à une sorte de monde parallèle dont Christiane sera la seule occupante, solitaire en son royaume.

Faits divers

Même s'il n'est pas explicitement l'adaptation de faits réels, *Les Yeux sans visage* trouve immédiatement écho dans certaines histoires sordides qui peuplent aujourd'hui les rubriques « faits divers » des journaux. Le couple criminel formé par Alida Valli et Pierre Brasseur n'est pas sans rappeler, plus proche de nous, un autre duo, Michel Fourniret et sa femme Monique Olivier, qui ont enlevé et tué une dizaine de jeunes filles depuis la fin des années 1980 jusqu'au début des années 2000, mais aussi la séquestration de Natascha Kampusch ou de la fille de Josef Fritzl. Les faits divers nourrissent une grande partie de l'imaginaire du cinéma. D'*Elephant* de Gus Van Sant au *Septième continent* de Michael Haneke ou à *Abus de faiblesse* de Catherine Breillat, de *Zodiac* de David Fincher à *La Fille du RER* de André Téchiné, beaucoup de cinéastes se sont approprié ces histoires qui dépassent souvent l'entendement. Si la plupart des adaptations tentent de coller au plus proche du réel, comme *L'Adversaire* de Nicole Garcia d'après l'affaire Jean-Claude Romand, certains faits divers semblent si monstrueux qu'ils se rapprochent de l'univers des contes les plus noirs, comme *Le Petit Poucet* où les parents abandonnent leurs enfants ou les dévorent, et frôlent même le fantastique. C'est le cas par exemple de *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper, inspiré d'un tueur du Wisconsin, où la description de la famille criminelle recluse dans un coin reculé du Texas prend des allures de pandémonium surréel. Il en va de même pour Franju, cinéaste qui extrait ici le fantastique de la réalité la plus sinistre.

SÉQUENCE

La jeune fille enfermée dans la tour

Dans cette séquence (00:17:40 – 00:27:27) qui dévoile la supercherie qu'ont constitué la reconnaissance du corps à l'institut médico-légal et l'enterrement d'une fausse Christiane, Franju nous fait découvrir l'existence de la jeune fille et révèle la présence du masque recouvrant son visage. Ce moment important permet de comprendre pour la première fois le titre du film ; l'illustration littérale qu'il en donne n'enlève pourtant rien à la force poétique de l'expression « les yeux sans visage ».

Du noir au blanc

Tout part du noir. De cette DS lugubre qui s'engouffre dans un garage sombre et se gare à contresens de la 2CV grise de Louise (**1a**). Le professeur sort de l'habitacle de la voiture. Il est lui-même vêtu de noir, tel un croque-mort, tel la mort elle-même, une mort en costume et chapeau mou (**1b**). Cette silhouette rigide avance d'un pas inquiet vers on ne sait où. Puis, à mesure que le personnage grimpe les étages, le noir se raréfie pour faire apparaître le blanc (**3**, **5**, **7**), jusqu'à la chambre de la jeune femme où les murs, les colombes, la radio, le mobilier, la robe et finalement le masque sont tous immaculés (**10a**, **10b**, **26**, 27). Cette confrontation entre le noir et le blanc est à son apogée au moment où le père apparaît comme un élément incongru dans cette pièce claire (**11**). Franju va jusqu'à faire préciser au personnage de Génessier, qui découvre le faire-part de décès de sa fille sur la table de nuit : « Bien sûr, tu vois ton nom encadré de noir », comme pour insister sur cette binarité de l'image (**12**). Cette confrontation de contraires annonce l'opposition de l'héroïne avec l'autoritarisme de son père, ainsi que la révolte finale. Entre-temps, nous sommes passés des chiens qui aboient hors champ à proximité du garage – ils accentuent la dimension sinistre des lieux, comme s'ils étaient les chiens de l'Enfer, et laissent redouter quelque chose de malsain, d'inavoué – à une petite musique légère aux accents mozartiens aussi doux que la jeune fille.

Portes

En une seule séquence, Franju nous aura ainsi dévoilé la majeure partie des lieux du crime – et l'espace assigné à chacun –, exception faite de la salle d'opération, signalée néanmoins par les chiens en hors-champ sonore mais aussi par le regard que le professeur jette subrepticement en direction de l'armoire, dont on découvrira plus tard qu'elle est une porte cachée. Des portes, il y en a d'ailleurs beaucoup dans la séquence : pas moins de sept, et Franju prend soin de filmer quasiment chaque entrée du personnage, quand ce sont généralement des moments éludés dans beaucoup de films (**19**, **28**, **29b**, **30**). La dimension de secret qui recouvre les lieux est accentuée. Chaque porte ouvre sur un nouvel espace comme enchâssé dans le précédent. La durée de la séquence révèle peu à peu les arcanes de la maison, donnant le sentiment de s'enfoncer toujours davantage vers la révélation d'un secret bien gardé. De fait, comme dans un conte, une jeune fille est recluse dans une tour et son ogre de père la garde captive par un système de paravents, de petites boîtes qu'on ouvre une à une comme des poupées russes, jusqu'à découvrir la plus petite dans laquelle est enfermée la jeune femme. L'alcôve dans laquelle elle est lovée ou la cage aux colombes ajoutent encore à ce sentiment de claustration. Le masque qu'on la force à porter vers la fin de la séquence n'est qu'un ultime paravent, une dernière petite boîte qui enferme son visage saccagé, comme cette robe blanche qui masque ses formes humaines et la fait ressembler à un spectre.


1a


1b


3


5


7


10a


10b


11


12


14

Étrangeté des lieux

L'étrangeté de la séquence et l'attente qu'elle génère tiennent à sa durée inhabituelle. Dans un long moment muet, ce ne sont quasiment plus que les lieux traversés par le personnage qui sont mis en scène. Cette maison ressemble à un tombeau, tellement la vie semble l'avoir désertée, un silence pesant recouvrant presque toute la séquence jusqu'au premier dialogue entre le père et la jeune femme. Le père avance d'ailleurs d'un pas hésitant, s'arrêtant de temps à autre au milieu des escaliers (**5**, **7**). Plus tard dans la même séquence, l'héroïne regarde un peu partout autour d'elle pour ne pas se laisser surprendre alors qu'elle se dirige à pas de velours vers le téléphone (**29**, **30b**, **32**). Ici règnent la solitude et le manque, la maison est trop grande pour une famille décomposée. Franju insiste sur ces lieux comme si les personnages n'y avaient pas vraiment leur place. Au moment où le père grimpe le premier escalier et appuie son pied d'une manière mal assurée sur une des marches, la contre-plongée accentue les lignes de force du décor qui semble littéralement écraser le personnage. Les deux fenêtres à vitraux qui le surplombent ressemblent à deux yeux qui le regardent et, peut-être, le jugent (**5**).

Découverte du « visage »

Tout l'enjeu de la scène est aussi de retarder le moment où sera découvert ce masque qui ressemble à une seconde peau tant il épouse les contours du visage de la jeune femme. L'étrangeté de cette apparition est préparée. D'abord par cette lente montée du professeur vers l'étage de la maison où peu à peu l'espace se rétrécit. Mais il faudra attendre encore un moment avant de voir enfin ce « visage ». Quand on pénètre dans la pièce, la jeune femme semble inanimée ou morte, tant elle est immobile à la façon d'un pantin désarticulé qu'on aurait négligemment jeté sur le lit (**10b**). Puis, quand elle s'anime, ce n'est pas un visage avec une bouche, des yeux et une expression qui nous parle, mais une chevelure (**14**). Un curieux effet de disjonction s'opère, comme si on avait artificiellement apposé une voix sur une marionnette. Cette voix de l'héroïne, presque fantomatique, semble venir de partout et nulle part. Quand enfin le visage apparaît, masquant les tuméfactions de la chair, ce sont bien des « yeux sans visage » que l'on découvre (**26**). Des yeux habités par un profond désespoir tandis que les traits du masque sont impassibles et inexpressifs.

Un spectre avec des yeux

Tout, alors, devient spectral. D'abord grâce au contrechamp sur la porte qui semble se refermer toute seule (**28**), puis à l'héroïne qui a l'air de flotter comme un fantôme, donnant le sentiment qu'elle touche à peine le sol (**29a**). Franju insiste d'ailleurs sur cette idée en commençant l'un des plans sur l'ombre de la jeune fille qui passe sur le mur, amplifiant d'autant le caractère impalpable et évanescent de cette apparition (**30a**). La gestuelle étrange d'Édith Scob quand elle descend les escaliers et sa légèreté même sont comme le négatif du caractère massif de son père qui montait les marches quelques instants plus tôt (**30b**). Vient ensuite le moment où Christiane appelle son fiancé. Le combiné dans la main, les yeux fixant le vide, l'expression neutre et inaltérable du masque, l'immobilité de son corps tout entier durant quelques secondes la font ressembler à une statue à laquelle on aurait mis un téléphone entre les mains (**35**). Par ces quelques indices visuels, Franju nous donne à voir un personnage qui, littéralement, n'a plus d'existence, en est réduit à errer dans une sorte d'outre-monde, celui où règnent les créatures fantastiques exclues du jeu social. Il annonce ainsi l'avant-dernier plan du film, qui reproduira le tableau sur lequel se pose le regard de Christiane (**36**).



19



30a



26

30b



28



32



29a



35



29b



36



Le Masque du démon de Mario Bava (1960) – Coll. Cahiers du cinéma.



GENRE
Le fantastique selon Franju





Psychose d'Alfred Hitchcock (1960) – Universal.

Les Yeux sans visage est souvent considéré comme un exemple rare de fantastique à la française[1]. Le film, en effet, aborde des rivages surtout usités par des archétypes du genre issus d'autres cinématographies, comme *L'Île du docteur Moreau* où un scientifique se livre à des expérimentations sur des êtres vivants (Kenton, 1933), *Nosferatu* et sa quête d'une jeune femme pure (Murnau, 1922) ou *Les Chasses du comte Zaroff*, où le gibier est humain (Schoedsack et Pichel, 1932). D'autres registres peuvent pourtant être sollicités. On citera le *giallo*, polar italien gothique empli de visions baroques ; le film noir, avec sa lumière expressionniste et poisseuse ; le polar réaliste inspiré de faits divers (*cf*. p. 11) ; la science-fiction, l'opération de greffe d'un visage relevant ici de l'anticipation ; l'épouvante (*cf*. le parallèle avec *Psychose*, p. 3). L'influence du conte pourra être aussi rappelée, notamment à travers *Barbe Bleue*, plusieurs fois adapté à l'écran.



Le Fantôme de la liberté de Luis Buñuel (1974) – EIA.

Un cinéma scientifique

Au-delà des catégories, la singularité de Franju tient à sa façon étonnante d'envisager le fantastique sous l'angle du réalisme le plus absolu. C'est en effet du côté du cinéma scientifique qu'il faut chercher les influences majeures du cinéaste, qui évoque volontiers un court métrage sur une opération chirurgicale, *Trépanation pour crise d'épilepsie bravais-jacksonnienne*, tourné en 1940 par Thierry de Martel, où l'on voit un scientifique opérer le cerveau d'un patient éveillé. Un des films les plus effrayants qui soient pour Franju, dont le réalisme non triché est précisément ce qui fait le plus peur. « Il y eut les croix au crayon violet, les forages du trépan. Le malade souriait. La boîte crânienne sciée, le crâne ouvert, le cerveau, congestionné, sortit par l'ouverture. Le malade souriait toujours. Le chirurgien chercha la tumeur. Elle apparut dans une masse grise. Il en pratiqua l'ablation, cautérisa. La brûlure de l'hémostase émit une fumée comme chez le docteur Faust. Le malade souriait encore. Le docteur Denet, dans son commentaire, avait précisé que le cerveau était un organe parfaitement indolore. Ainsi, la douleur du spectateur devenait intolérable parce qu'elle était sans partage. Des gens, qui ne pouvaient plus se lever pour quitter la salle, s'évanouissaient assis. Voilà un film d'épouvante. J'ajoute qu'il était, plastiquement, d'une réelle beauté », raconte le cinéaste[2].



Suspiria de Dario Argento (1977) – Seda Spettacoli.

Un fantastique réaliste

De toute évidence, pour Franju, le fantastique, l'horreur, naissent du réalisme même, loin du merveilleux et des visions enchanteresses sorties de l'imagination de cinéastes démiurges. Franju déclarait le cinéma fantastique trop fantaisiste à son goût. Les évanouissements de certains spectateurs pendant la découpe du visage au scalpel dans *Les Yeux sans visage* témoignent de la puissance de figuration du réel. La dimension purement chirurgicale du geste et l'impassibilité de la jeune femme endormie sont comme une émanation du souvenir indélébile qu'a Franju du film sur la trépanation. Le spectateur est cette « patiente » anesthésiée qui subit un sort atroce sans pouvoir résister, ne serait-ce qu'en pensée. Dans cette prééminence donnée au réel, Franju est moins un héritier de Georges Méliès que des frères Lumière. « J'adore Méliès, c'est le plus grand, mais il rêve à ma place. Alors que Lumière me fait rêver », précise-t-il[3]. La réalité est envisagée comme source de rêverie, porte d'entrée dans le fantastique. Plutôt que de recréer un monde, le cinéaste contemple l'existant et en révèle la part d'étrangeté. Quand il filme les armures dans *Hôtel des Invalides*, c'est une armée de fantômes qui semble défiler devant nous. Par un art savant de l'éclairage, on pourrait presque penser qu'ils bougent. Et dans *Le Sang des bêtes*, consacré aux abattoirs, la ville est soudainement transformée en un décor de théâtre par de judicieux choix d'angles de caméra : ne filmer que des bâtiments profilés ou des façades sans profondeur, des terrains vagues où se déroulent des scènes insolites – un homme assis à sa table – ou des péniches qui semblent avancer sur l'herbe, y sont autant de manières de créer un décalage.





Un cinéma de l'insolite

Il en va de même dans *Les Yeux sans visage*. Le sentiment du fantastique tient en effet à cette façon de créer de l'insolite dans le réel. Il suffit à Franju de filmer une DS noire, la voiture mythique de Citroën, avançant comme un corbillard dans le petit matin blafard, monstre inquiétant et silencieux, pour générer un sentiment diffus d'inquiétante étrangeté. Franju prend le temps de filmer la première apparition de la voiture, dans la scène où le professeur arrive à l'institut médico-légal pour y reconnaître ce qu'on pense être le corps sans vie de sa fille. Et c'est précisément le temps passé à filmer cette simple entrée du véhicule dans le champ qui transforme un plan informatif en quelque chose de beaucoup plus mystérieux, presque dérangeant. Deux petites secondes en trop, et le sentiment du fantastique s'engouffre dans le film comme une ombre. Ce qui devrait être normal devient insolite, comme Franju lui-même l'explique : « Je serais beaucoup plus effrayé par une poignée de porte que par des Martiens. Je me fous des Martiens, je ne les connais pas. Ce qui m'intéresse c'est l'insolite dans ce qui est normal. Si ça pouvait être exprimable, le plus effrayant serait d'exprimer l'anodin inédit. L'insolite est dans les situations. Il ne se fabrique pas, il se révèle. »[3]

Influences surréalistes

Si le réel se révèle à Franju dans sa dimension insolite, la tournure d'esprit du cinéaste n'est pas sans rappeler celle des surréalistes, dont il reconnaît l'influence, celle du cinéma de Luis Buñuel notamment (*cf.* p. 5). On trouve une même manière de coller ensemble des éléments en apparence disjoints, avec une certaine gratuité, une absence de justification, comme dans le processus d'écriture automatique et la technique du cadavre exquis où cohabitent des choses parfaitement hétérogènes. Ainsi de cette séquence. Louise et Génessier enterrent le corps d'une victime dans le caveau familial : soudain, en nage, Louise lève les yeux au ciel pour observer, dans le lointain, le passage d'un avion. Franju prend son temps pour montrer en contrechamp l'objet qui, indifférent, suit sa course au milieu des nuages. Il n'y a aucun sens particulier à tirer de ce micro-événement qui s'impose de manière incongrue dans le film. C'est pourtant, là aussi, une façon de faire décoller la réalité de son aspect trivial pour atteindre à l'étrangeté insondable du réel. « Un type qui se balade avec un fusil de chasse dans la campagne, c'est un chasseur. Un type qui se balade avec un fusil de chasse sur les Champs-Élysées, qu'est-ce que c'est ? Sûrement pas un chasseur. L'insolite, c'est créer un rapport poétique entre deux éléments normaux en eux-mêmes, qui font qu'on croit à cette situation. »

Finalement, dans cette gratuité même, le cinéaste atteint à une forme de poésie qu'on pourrait définir comme le « fracas entre deux termes », ici entre deux images. Loin des rapports de contingences que le cinéma naturaliste impose aux spectateurs, le réalisme inquiétant de Franju est toujours porté par cette impérieuse nécessité de provoquer ces fracas, de la même manière que dans *Le Sang des bêtes* il oppose avec une violente ironie la réalité documentaire des abattoirs à une ville ignorante du massacre qui s'opère à deux pas. Il cite une phrase de Buñuel qui dit beaucoup de son approche poétique du réel : « Dans tous les films bons ou mauvais, au-delà et malgré les intentions des réalisateurs, la poésie cinématographique lutte pour venir à la surface et se manifester. » Et Franju de poursuivre : « Cela ne veut-il pas dire que la poésie est dans la réalité, dans la vie même des films, et qu'il s'agit moins de l'exprimer que de ne pas l'empêcher de se manifester ? »

1) Avec *Litan* de Jean-Pierre Mocky (1981), *Alice ou la dernière fugue* de Claude Chabrol (1976) ou *Orphée* de Jean Cocteau (1950).
2) Marie-Magdeleine Brumagne, *Georges Franju : impressions et aveux*, L'Âge d'Homme, 1990.
3) *Cahiers du cinéma* n° 389, novembre 1986. Les autres citations sont extraites du même entretien.

Tableaux de genre

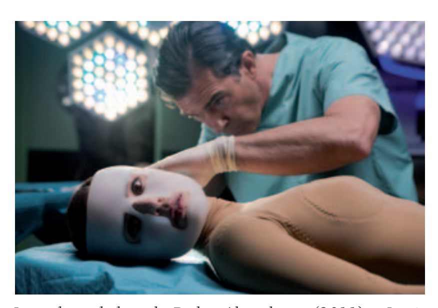
Dans quelle mesure peut-on évoquer le fantastique à propos des *Yeux sans visage* ? Une définition aujourd'hui classique, élaborée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (Seuil, 1971), le conditionne à une incertitude dans l'interprétation d'un événement insolite qui peut aussi bien être considéré comme surnaturel que rationnellement explicable. C'est donc dans le doute que résiderait le fantastique. Le merveilleux, quant à lui, présuppose l'existence du surnaturel dans un monde où la magie existe a priori. Franju, pour sa part, affirme que « le fantastique est dans la forme ». Il sera donc tentant de résumer le fantastique du film à un certain nombre d'éléments renvoyant à des lieux, personnages ou accessoires emblématiques du genre, dont on pourra dresser la liste avec les élèves, du cimetière à la demeure isolée en passant par la voiture noire, le savant fou, le meurtrier psychopathe, le scalpel ou le masque. Pourtant, il sera possible, dans un second temps, de revenir sur l'élément très étonnant qu'est le tableau représentant Christiane. La fin du film n'amène-t-elle pas la jeune femme à revivre une scène déjà vécue – à moins que le tableau ait été une anticipation d'une séquence qui n'a pas encore eu lieu ? Parallèlement, l'échappée onirique finale ne traduit-elle pas un basculement définitif du film dans le merveilleux ?



Halloween de John Carpenter (1978) – The Weinstein Company.



Screem 4 de Wes Craven (2011) – The Weinstein Company.



La piel que habito de Pedro Almodóvar (2011) – Lucia Faraig/Coll. Cahiers du cinéma.



Holy Motors de Leos Carax (2012) – Pierre Grise Prod./Coll. CDC.

FILIATIONS

Influences et transformations



Bruiser de Georges Romero (2000) – Canal +.

S'il a éveillé peu d'épigones en France, *Les Yeux sans visage* est depuis sa sortie une source d'influences considérable dans le reste du monde, particulièrement dans le cinéma américain. C'est ainsi que le masque immaculé de Christiane, étrangement moderne dans son impassibilité, trouve quelques émanations dans le cinéma de genre outre-Atlantique, mais aussi dans le cinéma espagnol.

Du bien au mal

Chez John Carpenter, par exemple, le masque blanc impénétrable de *Halloween* (1978) donne à son terrifiant héros quelque chose de fantomatique comme l'est parfois Christiane dans *Les Yeux sans visage*. Jamais en effet on ne nous donne à voir son visage, le personnage apparaît et disparaît comme par enchantement et ne semble jamais devoir mourir. Car ce fantôme plein de sauvagerie est moins un personnage qu'une représentation du mal absolu. Nulle explication psychologique ne nous est donnée et même la scène d'ouverture ne livre aucun éclaircissement sur la brutalité de son geste – ce plan réalise d'ailleurs un curieux fantasme en plaçant la caméra derrière le masque, dans le subjectif du tueur enfant. Des *Yeux sans visage* à *Halloween*, le masque blanc est passé du bien au mal et dissimule une autre monstruosité. Les yeux sont en effet le point aveugle du film de Carpenter – des yeux qui semblent deux trous noirs béants, deux abysses d'où ne sourd aucune humanité –, là où ceux de Christiane habitent ce masque atone et sont comme deux cris muets hurlant sous la surface lisse du faciès de latex.
Dans un autre registre, *Bruiser* (2000) de Georges Romero, le créateur de *La Nuit des morts vivants* et de *Zombie*, reprend l'idée du masque blanc épousant les formes du visage du héros. Ici, un employé de la classe moyenne américaine, méprisé par son patron, sa femme et ses amis, se réveille un jour affublé de ce masque, libérant la part pulsionnelle et le désir de revanche qui sommeillaient en lui. Le fantastique est le prétexte à une satire, la surface blanche qui recouvre le visage du héros n'étant qu'un masque de plus dans le jeu des conventions sociales. Les yeux, là encore, disparaissent du visible et ne sont plus que deux petits trous d'aiguille, presque mesquins, où le regard comme symbole des mouvements de l'âme est banni. L'héroïne de Franju, au contraire, met son âme à nu à travers ses regards profondément désespérés qui semblent appeler à l'aide. La même année que *Bruiser*, Paul Verhoeven procèdera de même avec *Hollow Man*, variation sur le mythe de l'homme invisible. Littéralement « homme creux », le « *hollow man* » est un savant qui teste sur son propre corps un sérum d'invisibilité qui met à jour son désir de puissance et laisse s'épanouir ses tendances fascistes. Le héros est affublé d'un masque de latex que ses collègues ont coulé sur son visage pour toujours savoir où il se trouve. Mais la découpe rudimentaire des yeux dans le masque laisse apparaître un vide complet, symbole des digues morales qui ont lâché avec sa disparition du visible.
On peut voir le masque blanc de *Scream* (1996) de Wes Craven, vaguement inspiré du visage hurlant du *Cri*, le tableau d'Edward Munch, comme la déformation baroque, détraquée, caricaturale, de ces masques impénétrables. Tout fonctionne comme si ce masque portait désormais la marque de ce qu'il cachait dans les autres films cités : la douleur, la monstruosité. Dans *Scream*, un tueur affublé de ce masque terrorise la communauté adolescente d'une petite ville de province en posant des colles aux jeunes sur les films d'horreur dont ils sont friands. Ici, pas de regard non plus mais un visage de fantôme dont l'esthétique est un mélange de cartoon et de Grand-Guignol, un masque ironique en quelque sorte, qui met le genre en abyme et le démocratise. Derrière le masque en effet, ce ne sera pas un tueur mais plusieurs qui seront dissimulés. Dans *Scream 2*, *3* et *4*, Wes Craven mettra en scène le *merchandising* et les films dans le film auxquels l'histoire a donné lieu, comme si ces personnages avaient été produits en série, la déshumanisation aboutissant à la reproduction infinie et à l'échelle industrielle d'un mal non plus exceptionnel mais presque quotidien.



Hollow Man de Paul Verhoeven (2000) – Columbia.



Six femmes pour l'assassin de Mario Bava (1964).

Hommages européens

Le cinéma américain n'est évidemment pas seul à avoir mis en scène ces masques. En 1964, quatre ans à peine après le film de Franju, Mario Bava invente dans *Six Femmes pour l'assassin*, situé dans le milieu de la mode, un tueur de mannequins affublé en guise de masque d'une sorte de drap blanc. L'impénétrabilité du masque de Christiane dans *Les Yeux sans visage* prend une tournure encore plus abstraite ici : la bouche, le nez et les yeux semblent à peine dessinés sous ce masque de tissu dont le cinéaste fait éclater la dimension fétichiste. Hommage lointain et juste retour des choses pour le film de Franju, dont l'inspiration doit beaucoup au *giallo*, genre italien auquel appartient *Six Femmes pour l'assassin* (*cf.* p. 14). *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodovar fait aussi explicitement référence à l'œuvre de Franju, un des films de chevet du cinéaste madrilène. Ce dernier n'hésite pas à déclarer : « L'unique référence claire et concrète était précisément ce film, *Les Yeux sans visage*, que je connais par cœur. » *La piel que habito* peut être vu comme une réinterprétation des *Yeux sans visage*, à la manière d'un rêve où les éléments de la réalité sont réarrangés et déplacés. L'enlèvement d'une personne, la séquestration, la chirurgie esthétique, la révolte contre un savant fou et autoritaire sont autant de motifs empruntés au cinéaste français. Mais Almodovar transcende son modèle en l'accordant à son univers, notamment sur la question du désir : le changement d'identité, l'espionnage amoureux et le fétichisme morbide ajoutent une dimension plus explicitement sexuelle à l'imaginaire et à la mythologie engendrés par *Les Yeux sans visage*.

Si le film de Franju a donné naissance en 1988 aux *Prédateurs de la nuit*, remake franco-espagnol signé par Jess Franco, le maître du film d'horreur érotique de série B, c'est un autre film espagnol, *Ouvre les yeux* d'Alejandro Amenábar, qui propose en 1996 les variations les plus intéressantes sur *Les Yeux sans visage*. C'est une histoire alambiquée pleine de fantasmes et de chausse-trappes, où un jeune yuppie à qui la vie sourit se retrouve soudainement défiguré par un accident de voiture et obligé de porter un masque pour cacher sa monstruosité ; le film donnera lieu à un remake en 2001, *Vanilla Sky*, réalisé par Cameron Crowe et interprété par Tom Cruise. Quant aux bandages du savant défiguré de *Darkman* de Sam Raimi (1990), ils ressemblent à ceux de la malheureuse Edna. Enfin, la dernière séquence de *Holy Motors* (2012) de Leos Carax se permet un clin d'œil espiègle et poétique au film de Franju en montrant Édith Scob (*cf.* p. 4) qui, après avoir conduit Denis Lavant dans sa limousine, revêt un masque en tout point similaire à celui qu'elle portait près de cinquante ans plus tôt, à ceci près qu'il est verdâtre, comme putréfié.

Du masque à la peau

Mais il n'y a pas que le masque à avoir donné lieu à des réinterprétations plus récentes, il y a aussi la peau, ce masque naturel. Dans *Mission : Impossible* de Brian De Palma (1996), le visage devient un véritable masque que soudain on retire pour en faire apparaître un autre, en un symbole de l'espionnage où l'identité se dissout et où les têtes sont interchangeables. Mais la référence la plus explicite sans doute est celle qu'on trouve dans le film de John Woo, *Volte/Face* (1997), où un truand et un policier échangent leurs visages. La découpe chirurgicale de la peau, la recomposition de la structure interne du visage, le trouble de l'identité, puisque le flic prend la vie du malfrat et vice versa, renvoient à des questions parfois effleurées par *Les Yeux sans visage*.

Slasher, gore et lames

Il n'est pas interdit de voir *Les Yeux sans visage* comme un des premiers films d'horreur, branche du fantastique mettant en scène des corps suppliciés et sanguinolents, et de solliciter la culture des élèves en la matière. Même si elle apparaît aujourd'hui légère au regard de l'horreur contemporaine – de *Massacre à la tronçonneuse* de Tobe Hooper (1974) à la série des *Saw*, où un *serial killer* torture avant de tuer –, la scène de découpe du visage au scalpel touche à la même terreur d'être atteint dans son intégrité physique. Les lames de couteaux, de scalpels ou de rasoirs deviendront les armes de ce sous-genre de l'horreur qu'on a appelé le *slasher*, où trouvent place des séries de films comme *Halloween* (John Carpenter, 1978) ou *Scream* (Wes Craven, 1996).

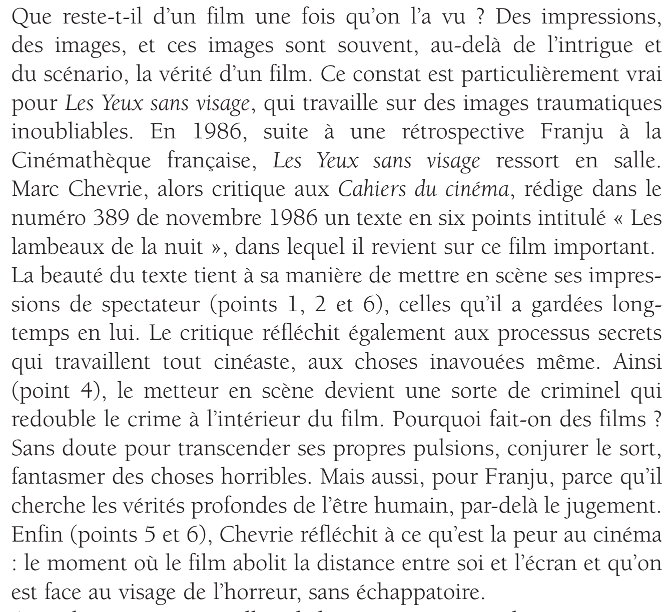
Les Yeux sans visage n'est pas loin non plus du cinéma gore, autre sous-genre de l'horreur où le sang et son imagerie tiennent une place essentielle. Même si *2000 Maniaques* de Herschell Gordon Lewis (1964) est considéré comme précurseur, il n'est pas interdit de souligner que Franju annonce, quatre ans plus tôt, cette façon de retourner la peau ou de pénétrer dans les entrailles humaines, d'autant que le cinéaste s'inspire lui-même d'un film scientifique gore avant la lettre (*cf.* p. 14). Impossible de ne pas évoquer, aussi, le cinéma de Mario Bava ou de Dario Argento et leurs héroïnes poursuivies par des lames luisant dans la nuit ; ces cinéastes italiens partagent avec Franju une façon d'allier violence crue et visions poétiques en un même goût pour la beauté macabre.

CRITIQUE

Une expérience intime







Que reste-t-il d'un film une fois qu'on l'a vu ? Des impressions, des images, et ces images sont souvent, au-delà de l'intrigue et du scénario, la vérité d'un film. Ce constat est particulièrement vrai pour *Les Yeux sans visage*, qui travaille sur des images traumatiques inoubliables. En 1986, suite à une rétrospective Franju à la Cinémathèque française, *Les Yeux sans visage* ressort en salle. Marc Chevrie, alors critique aux *Cahiers du cinéma*, rédige dans le numéro 389 de novembre 1986 un texte en six points intitulé « Les lambeaux de la nuit », dans lequel il revient sur ce film important.

La beauté du texte tient à sa manière de mettre en scène ses impressions de spectateur (points 1, 2 et 6), celles qu'il a gardées longtemps en lui. Le critique réfléchit également aux processus secrets qui travaillent tout cinéaste, aux choses inavouées même. Ainsi (point 4), le metteur en scène devient une sorte de criminel qui redouble le crime à l'intérieur du film. Pourquoi fait-on des films ? Sans doute pour transcender ses propres pulsions, conjurer le sort, fantasmer des choses horribles. Mais aussi, pour Franju, parce qu'il cherche les vérités profondes de l'être humain, par-delà le jugement. Enfin (points 5 et 6), Chevrie réfléchit à ce qu'est la peur au cinéma : le moment où le film abolit la distance entre soi et l'écran et qu'on est face au visage de l'horreur, sans échappatoire.

Après la projection en salle et la lecture commentée du texte critique de Marc Chevrie en classe, il sera intéressant de poser aux élèves l'essentiel des questions que le texte aborde. Quelles sont les images qui vous restent en tête ? Qu'est-ce qui a provoqué la peur ? S'agit-il bien de peur... ou de dégoût ? Quelles peurs personnelles le film convoque-t-il ? Pourquoi un tel film ? Autant de questions qu'il s'agirait de creuser et de formuler, en les liant à leur expérience intime de spectateur. C'est ainsi que chaque élève, dans un texte qu'il rédigerait, tenterait de comprendre et de restituer les logiques à la fois humaines et cinématographiques qui sont à l'œuvre dans le film.

1. Il y a des arbres qui défilent sur le bord de la route dans la lumière des phares qui trouent une nuit d'où tout peut surgir, comme le rai d'un projecteur, au son de la petite valse sinistre de Maurice Jarre : formes blanches sur fond noir, positif-négatif, c'est la pellicule qui défile. Et à travers le pare-brise, de la profondeur simulée de la transparence, *c'est la nuit qui vient à nous*. Il y a des jours comme ça, ou des soirs, où la salle obscure retrouve sa vocation première, sa terreur originelle, celle qui s'est emparée du spectateur la première fois qu'il s'y est risqué – coincé dans le noir clandestin et pris au piège – trop tard pour sortir – avec la certitude d'être sur les lieux d'un crime. Quel crime ? C'est le sujet des *Yeux sans visage*.

2. Un film, l'a-t-on jamais vu ? On s'en souvient seulement comme d'un rêve duquel on ne peut s'arracher. Et celui-là plus encore. De quoi se souvient-on ? Pas d'images : de visions. De la 2CV macabre, du barrage où une femme à la nuit fait disparaître les cadavres sous l'œil de la lune, de l'ange au masque blanc qui s'avance au milieu des chiens ou des colombes, des escarpins noirs près d'une table d'opération, du petit matin blême sur l'enterrement, des deux enfants qui courent le long du cimetière, de la cicatrice sous le collier de perles, de la DS noire qui glisse comme un ovni, d'une plaque à la sortie de la morgue : « Départ des convois », d'une phrase du flic : « Toujours la série de filles aux yeux bleus »… Franju est un cinéaste objectif. Qui filme ses personnages comme des objets – et les objets comme des personnages, d'une présence irréfutable et énigmatique. Ces objets font peur. Pas par leur fonction ou l'usage qui peut en être fait : simplement parce qu'ils sont *là*. Ce n'est pas « une » 2CV, c'est *la* 2CV des *Yeux sans visage*. Cette présence est opaque, donc mystérieuse. Car ces objets, noirs souvent, blancs parfois, brillent. Et c'est ce qu'ils ont d'effrayant – et de fascinant : qui fait que le regard, renvoyé à lui-même par leur miroitement, ne peut s'en détacher : *ils se dissimulent dans leur propre luisance*. Cet éclat, c'est celui du scalpel.

3. Au milieu du film, Franju se paie le luxe d'un diaporama médical exposant, en dix ou quinze photos fixes, la décomposition du visage d'Édith Scob après une opération ratée. Du court métrage documentaire et scientifique qu'il a pratiqué pendant dix ans, il a gardé les sujets ou les mobiles (la folie et l'épilepsie dans *La Tête contre les murs*, l'hétérogreffe qui ne prend pas dans *Les Yeux sans visage*) et d'abord la technique, l'impassibilité. Et cet axiome : que le film le plus poétique et le plus fantastique est toujours (ce qui le rapproche de Cocteau, dont il adaptera *Thomas l'imposteur*) un documentaire sur son propre matériau. Il s'agit toujours de la même chose : d'en découper des fragments, d'en prélever la chair, d'en mouler l'empreinte, d'en enregistrer les métamorphoses avec la lenteur de l'inexorable. Si la mise en scène de Franju, dans le lyrisme même, a la netteté du trait et la précision du scalpel, c'est que pour lui la table de dissection, purement fonctionnelle et utilitaire, qui prescrit absolument le hasard comme la préméditation esthétique, est le lieu-même de la rencontre poétique (le parapluie et la machine à coudre des surréalistes) ; la beauté intervient alors, d'autant plus grande, comme de surcroît ou par l'effet d'une grâce surnaturelle.

4. Le film est moins fait sur la reconstitution d'un visage dévasté que sur un scandale : attenter à l'intégrité d'un corps pour greffer son visage sur le corps d'une autre, et sur une lacune, un point aveugle. Non que le spectateur ne voit pas le visage défiguré d'Édith Scob qu'un masque dissimule, mais il ne saura jamais quel *était* ce visage. Non qu'on ignore ce qu'il est mais l'horreur de son absence : ce visage neuf, angélique, immatériel, la grâce incarnée avec des yeux immenses, qu'on lui découvre enfin après l'opération, n'est pas le sien – prélevé







sur une autre –, et c'est un visage en sursis. La pureté c'est l'irréparable. « Vous êtes encore plus belle qu'avant », lui dit Alida Valli. Mais cet avant, il n'y en a pas, il n'y a que le visage provisoire d'Édith Scob. Elle est à jamais sans visage parce que ce visage n'a pas d'origine, pur idéal nécessairement vu (...) par les yeux d'un criminel – le cinéaste ou le chirurgien – puisque sa réalisation passe par le crime même. Ce visage est un rêve dont elle a fait le deuil, un rêve de cinéaste, et le film n'est rien d'autre que la recherche impossible pour Franju du visage de son personnage. Il faut imaginer ce que représente pour un cinéaste de tomber amoureux du visage d'une actrice, de faire un film pour ce visage, un film dans lequel en réalité il le masque pour cacher non pas l'horreur de sa défiguration (résultat d'un maquillage méticuleux), mais qu'il n'est pas défiguré, le garder virtuel à jamais, vierge de tout regard, ne le laissant entrevoir intact que comme miracle fugitif. La plaie, alors, est en nous.

5. Les yeux d'un personnage, c'est ce qui fait croire à ce qu'on ne voit pas (puisque la croyance est aveugle), ce qui voit l'horreur à notre place. Cette horreur, c'est sur le visage qu'elle se lit. Édith Scob n'a plus que ses yeux pour pleurer (et dans un moment sublime, la larme coule sur le masque). L'horreur, ce n'est pas ce qu'elle voit, c'est ce qu'elle ne peut pas voir : son propre visage qu'on dérobe à sa vue en voilant les miroirs. Son regard condamne le monde et son masque fait d'elle un spectacle. Mais pour qui ? Elle est officiellement morte, n'est plus qu'une voix au bout d'un fil, un gémissement muet. Avoir peur, c'est rester sans voix. Sans son masque, elle est toujours de dos, et la filmer de dos signifie qu'elle l'a ôté, que l'horreur, c'est l'invisible. Le masque, c'est ce qui permet le contrechamp, yeux vifs dans un visage figé – où ne s'inscrit pas la durée, la mort au travail : c'est justement ce qu'il couvre – sur un corps d'ange en mouvement, rêveur, chorégraphique à force de grâce.

6. *Les Yeux sans visage* a la lumière et le rythme d'un film muet. Et aussi un son extrêmement travaillé : le glas des cloches, le cri des corbeaux, les hurlements des chiens dans le souterrain, la pioche qui creuse la tombe, le bruit du corps au fond du caveau. Mais justement : un son qui fait entendre le silence dans lequel il résonne. Et le silence appelle un cri. Car *Les Yeux sans visage* n'est pas seulement un film d'épouvante, il retrouve un certain type de stupeur, de *sidération*, propre au cinéma muet (auquel Franju rendra hommage dans *Judex*), à son grain, à son clignotement médiumnique, à sa lumière d'outre-monde. Il retrouve l'épouvante même du spectacle de cinéma, celle de voir des créatures reproduites sur un écran et de les voir traverser cet écran : mettre fin au cinéma. Avoir peur, c'est croire à ce qu'on voit : à l'abolition de tout écran entre le regard et son objet, éprouver que le regard trouve dans la distance qui le rend possible la puissance qui le neutralise et le menace. Car de quoi a-t-on peur dans *Les Yeux sans visage* ? Pas de ce qui va advenir : pas d'énigme dans l'intrigue, ultrasimple, elle en livre très vite les clés. Mais du spectacle de l'opération, de la découpe d'un visage et de sa greffe, de l'exhibition de ce montage impossible, de cette obscénité ontologique du cinéma, desquamation du réel qu'il inscrit : on a peur de regarder le cinéma en face. (…) Franju, lui, opère à vif. On n'en ressort pas indemne.

Marc Chevrie, « Les lambeaux de la nuit »,
Cahiers du cinéma n° 389, novembre 1986.





PARALLÈLE
Ann Lee, petite sœur






Anywhere Out of the World de Philippe Parreno (2000) – Coll. CDC.

En 1999, deux artistes français, Philippe Parreno et Pierre Huyghe, achètent Ann Lee, une figurine de *manga*, à une société japonaise qui fournit des personnages en deux dimensions à l'industrie du dessin animé et du jeu vidéo. C'est donc une coquille vide, un avatar pas encore incarné, que Parreno et Huyghe – auxquels vient se joindre une autre artiste, Dominique Gonzalez-Foerster – décident de doter d'une vie propre et d'amener dans le champ de l'art contemporain. Vont ainsi naître des vidéos et affiches où Ann Lee fait le commentaire critique de son statut de marchandise au sein de l'industrie culturelle. Or, il y a une étrange similitude plastique entre l'héroïne des *Yeux sans visage* et cette Ann Lee aux yeux troués. Ce sont deux masques à qui on nie une grande part de leur existence, qui se trouve pour ainsi dire « réifiée ». Toutes les deux ont des allures de fantôme et brillent par leur solitude au sein d'un monde auquel elles sont étrangères. Elles partagent une étrange tristesse anonyme qui tient en partie à ce masque neutre qui n'exprime rien mais dont neutralité même est le symptôme d'une sorte d'état dépressif et flottant (*cf.* p. 5).

Poésie macabre et inexistence sociale

Il se trouve qu'Ann Lee a presque le même nom qu'un autre fantôme, Annabel Lee, héroïne éponyme du dernier poème d'Edgar Allan Poe, en 1849, où l'auteur raconte le destin tragique d'un narrateur et de son adorée, dont l'amour est si fort qu'il rend les anges jaloux et les amène à tuer la belle pour l'enfermer dans un sépulcre. Ce poème, traduit en français par Stéphane Mallarmé, est bien connu de Franju. Dans l'entretien donné aux *Cahiers du cinéma* en 1986, il dit précisément qu'Édith Scob était l'incarnation d'Annabel Lee, entre autres personnages (cf. p. 3, note 1). Si Franju ne cite jamais explicitement le poème de Poe dans *Les Yeux sans visage*, il partage avec l'écrivain américain un sens de la poésie macabre et des amours contrariées. Christiane obligée de renoncer à l'homme qu'elle aime à cause de son père et de son état, recluse et réduite à errer dans le manoir comme un fantôme, a quelque chose de l'univers de Poe et est, en un sens, une sorte d'Annabel Lee. Les trois héroïnes ont en commun d'être cloîtrées, l'une dans la mort (Annabel Lee), l'autre dans un donjon moderne dont elle ne peut s'échapper (Christiane), la dernière (Ann Lee) dans l'anonymat des personnages produits en série. Toutes trois partagent une inexistence sociale que le geste artistique viendra libérer.

L'inexpressivité en héritage

Nulle part Philippe Parreno, Pierre Huyghe ou Dominique Gonzalez-Foerster ne citent Edgar Poe ou Georges Franju et le nom même de leur personnage, Ann Lee, apparaît comme un passe-partout, une sorte de nom matriciel « international », comme peut l'être l'anglais du même nom. Mais ce fil ténu qui, du masque au nom, relie les trois héroïnes par le jeu du hasard et de la coïncidence artistique, tient au simple fait que le masque et le nom font désormais partie d'un imaginaire collectif plus ou moins inconscient. D'autant que l'œuvre de ces trois artistes est nourrie de cinéma. Le masque 3D d'Ann Lee va donc dire par défaut la grande modernité du masque inexpressif de Christiane qui a marqué des générations de cinéphiles (*cf.* p. 16). Un masque qui n'est pas un rictus, qui ne cherche pas, comme dans la grande tradition des masques, à s'animer, à être un personnage à part entière – un démon, un affect, un avatar – mais à n'être que lui-même, c'est-à-dire une surface sans vie ni personnalité. Quand Christiane retire son masque avant de montrer son visage à Edna, Franju s'attarde un moment sur ce masque sans vie. Ses yeux vides, troués, rappellent ceux d'Ann Lee et son visage sans expression. Les titres des œuvres des trois plasticiens sont particulièrement évocateurs, de *Anywhere Out of the World* de Parreno à *No Ghost Just a Shell* de Huyghe, en passant par *Ann Lee in Anzen Zone* de Gonzalez-Foerster. Ils évoquent ce *no man's land* à la fois géographique et identitaire dans lequel l'héroïne de Franju est recluse, jusqu'à ce finale où elle disparaît dans l'espace de la poésie. On soulignera, plus globalement, que Christiane partage une identité artistique commune avec les personnages de manga et de jeu vidéo qui n'ont pas la plasticité du visage des acteurs de chair et de sang. La relative inexpressivité de nombreux personnages de manga – *No Ghost Just A Shell* de Huyghe est une référence explicite au manga de Masamune Shirow, *Ghost in the Shell*, lui même adapté en animation par Mamoru Oshii en 1995 – semble faire d'eux de lointains cousins de l'héroïne au masque de latex du film de 1960.

À CONSULTER









Filmographie

Éditions du film (*cf.* p. 6) :
Les Yeux sans visage, DVD, René Chateau Vidéo, 2002.
Les Yeux sans visage, DVD et Blu-ray, Gaumont, 2009 et 2010.
Eyes Without a Face, DVD, Criterion Collection, 2009 (zone 1).

Autres films de Georges Franju :
La Tête contre les murs, DVD, Pathé Distribution, 2009.
Judex et *Nuits rouges*, 2 DVD, France Inter / Why Not Productions, 2011.
Thérèse Desqueyroux, DVD, René Chateau Vidéo, 2012.
Thomas l'imposteur, DVD, René Chateau Vidéo, 2013.
Le Sang des bêtes figure en bonus de l'édition Criterion des *Yeux sans visage*.
La Première Nuit figure sur le DVD *La forme courte*, L'Éden Cinéma / C.N.D.P., 2006.

Autour du film :
Claude Chabrol, *Alice ou la dernière fugue*, DVD, René Chateau Vidéo, 2004.
Jean-Pierre Mocky, *Litan, la cité des spectres verts*, DVD, Pathé, 2005.
Jean Cocteau, *Orphée*, DVD, M6 Vidéo, 2008.
Leos Carax, *Holy Motors*, DVD, Potemkine Films, 2012.
John Carpenter, *Halloween, la nuit des masques*, DVD, DVDY Films, 1999.
Brian De Palma, *Mission : Impossible*, DVD, Paramount Pictures, 2000.
Alejandro Amenábar, *Ouvre les yeux*, DVD, Studiocanal, 2001.
John Woo, *Volte/Face*, DVD, Touchstone Home Video, 2001.
Cameron Crowe, *Vanilla Sky*, DVD, Paramount Pictures, 2002.
Jess Franco, *Les Prédateurs de la nuit*, DVD, René Chateau Vidéo, 2003.
George Romero, *Bruiser*, DVD, Studiocanal, 2003.
Wes Craven, *Scream*, DVD, Opening, 2009.
Alfred Hitchcock, *Psychose*, DVD, Universal Pictures, 2009.
Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, DVD, Pathé, 2011.

Bibliographie

Sur *Les Yeux sans visage* :
Les Yeux sans visage, découpage intégral et dialogues, *L'Avant-scène cinéma* n° 188, janvier 1977.
Emmanuel Burdeau, *Les Yeux sans visage*, Lycéens au cinéma, Bibliothèque du film, 2000.
Pascale Risterucci, *Les Yeux sans visage de Georges Franju, poésie de l'effroi*, Yellow Now, 2011.
Michel Delahaye, « Gothique flamboyant », *Cahiers du cinéma* n° 106, avril 1960.
Étienne Chaumeton, « L'ombre de Sade sur l'écran », *Cahiers de la Cinémathèque* n° 7, été 1972.
Marc Chevrie, « Les lambeaux de la nuit », *Cahiers du cinéma* n° 389, novembre 1986.
David Lespiau, « Formes de la disparition », *Cinéma* n° 10, automne 2005.

Sur Georges Franju :
Marie-Magdeleine Brumagne, *Georges Franju : impressions et aveux*, L'Âge d'homme, 1990.
Gérard Leblanc, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Maison de la Villette, 1992.
Joël Magny, « Pleins feux sur Franju », *Cahiers du cinéma* n° 460, octobre 1992.
Freddy Buache, *Georges Franju, poésie et vérité*, Cinémathèque française, 1996.
Kate Ince, *Georges Franju : au-delà du cinéma fantastique*, L'Harmattan, 2008.
Franck Lafond, *Le mystère Franju*, Cinémaction n° 141, janvier 2012.

Entretiens avec Georges Franju :
Par François Truffaut, *Cahiers du cinéma* n° 101, novembre 1959.
Par Jean-André Fieschi et André S. Labarthe, *Cahiers du cinéma* n° 149, novembre 1963.
« Les figures de la peur», entretien par Marc Chevrie, *Cahiers du cinéma* n° 389, novembre 1986.

Ouvrages divers :
Henri Agel, *Miroirs de l'insolite dans le cinéma français*, Éditions du Cerf, 1958.
Diane Arnaud, *Changements de têtes, de Georges Méliès à David Lynch*, Rouge Profond, 2012.

Sitographie

Entretien de Georges Franju avec Claude Villers pour l'émission *Ciné Parade*, FR3, 1982 :
www.youtube.com/watch?v=lEtXvsnBShE

Entretien de Georges Franju avec Serge Daney pour l'émission *Microfilms*, France Culture, 1986 :
www.ina.fr/audio/PHD98039087

André S. Labarthe, « Franju, l'avion et la DS », *Cinéma Cinémas*, 1986 (court métrage où Georges Franju commente quelques plans des *Yeux sans visage*) :
www.youtube.com/watch?v=KEE6IrIv3Tg

« Georges Franju par Kiyoshi Kurosawa », site de la Cinémathèque française :
http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/georges-franju-par-kiyoshi-kurosawa,v,298.html

Le Sang des bêtes et *La Première Nuit* sont consultables sur Dailymotion.

www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Masques et monstres

Si *Les Yeux sans visage* est, à l'instar de quelques rares œuvres, une éclatante réussite du cinéma fantastique à la française, c'est que le film a réussi à créer une image mythologique inoubliable dans un imaginaire collectif que le masque blanc de l'héroïne continue aujourd'hui à hanter. À l'image de cet accessoire énigmatique qui semble inscrit à même la peau de Christiane, fille mutilée du sinistre professeur Génessier, *Les Yeux sans visage* fait corps avec son cinéaste, Georges Franju, qui réalise là en 1960 son film de référence aux côtés du *Sang des bêtes*.

Situé au confluent de deux époques du cinéma français, le film hérite d'un cinéma des studios en s'appuyant sur l'art de l'éclairage, sur le jeu théâtralisé du monstre sacré qu'est Pierre Brasseur et sur la narration éprouvée d'un scénario bien charpenté. À l'opposé, il accompagne l'émergence de la Nouvelle Vague avec ses décors réels, ses extérieurs et la jeunesse de ses corps, comme celui, fragile, d'Édith Scob, dont les gestes à l'étrangeté indéfinissable font une héroïne résolument moderne. Tout autant que l'incursion dans le fantastique, cette flottaison entre deux eaux fait la singularité de ces fascinants *Yeux sans visage*.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario*, *réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival Regards d'Ailleurs de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Jean-Sébastien Chauvin est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*, *Vogue*), enseignant en cinéma (Esec, université Paris 8) et cinéaste. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011), *Les Enfants* (2014).

Avec le soutien du Conseil régional





